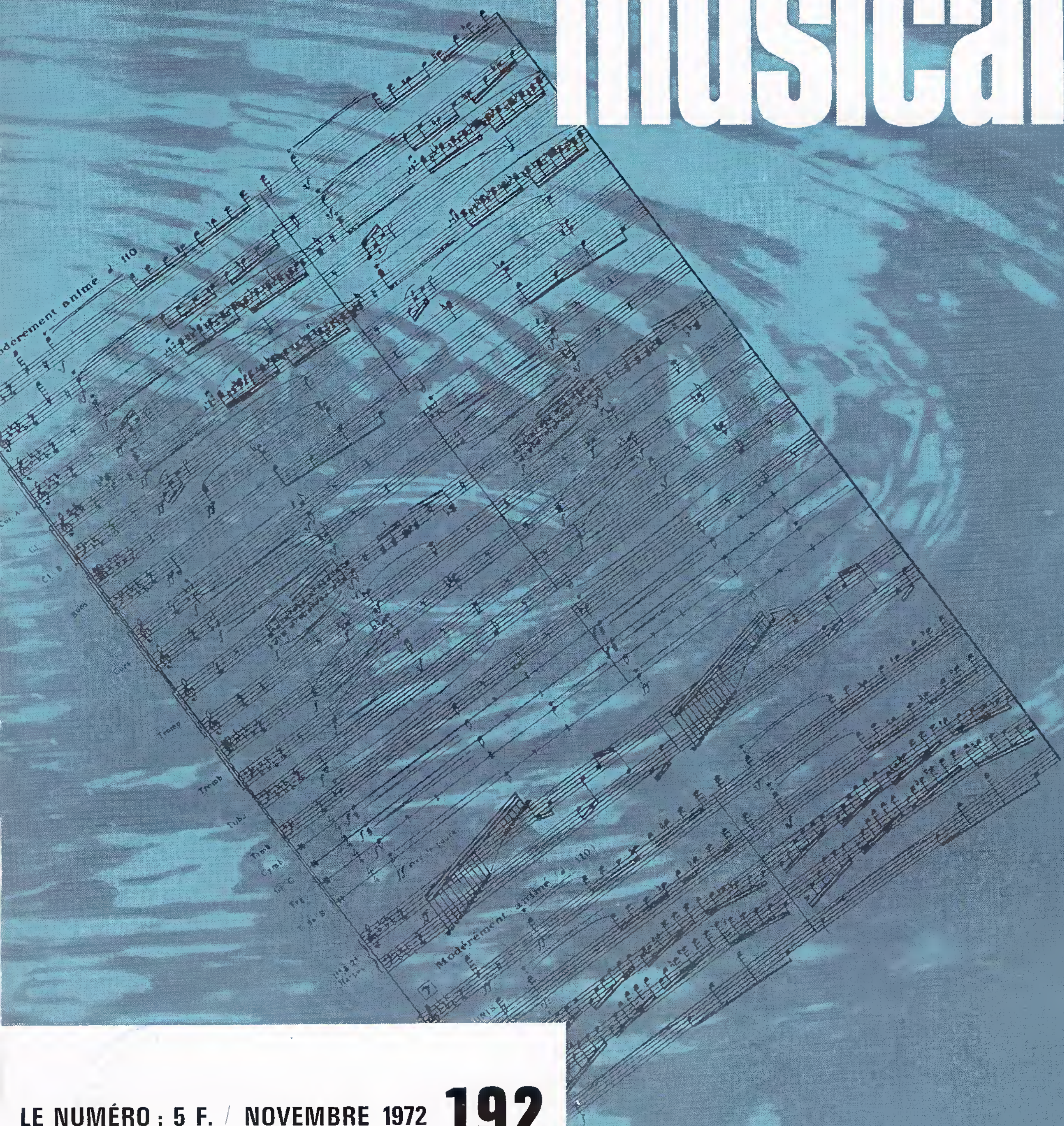
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / NOVEMBRE 1972 **192**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellement d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS

La revue ne paraît pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

LES FONDEMENTS ACOUSTIQUES DE LA THÉORIE DE LA MUSIQUE

de Joseph SAUVEUR à Jean-Philippe RAMEAU *

par Julia ZAUSTINSKY

Associate Professor of Music, University of California, Santa Cruz (U.S.A.).

Traduction de M.-A. BERA.

« Il n'avait ni voix ni oreille et ne songeait plus qu'à la Musique. »

Fontenelle, Eloge de M. Sauveur.

C'est sur une base physique, celle d'un phénomène vibratoire dont la périodicité peut-être mise en relation avec la hauteur des sons, et non sur le jugement de l'oreille (et pour cause) que Joseph Sauveur entendait fonder l'Acoustique, rivale dans son esprit de l'Optique de Descartes. Chemin faisant, il simplifiait la nomenclature descriptive des « tours et des retours », des « tremblements », des « ébranlements » et des « ondulations » pour ne retenir que le terme de « vibrations » qui est resté. Il comprit aussi que la sensibilité de l'oreille a des limites dans le grave comme dans l'aigu, et que le phénomène vibratoire existe au-delà et en deçà de ces limites. Il chercha même à déterminer le seuil de la sensibilité auditive entre deux sons voisins, qui permettrait de graduer l'échelle musicale entre le son fondamental et l'octave : « On voit par là dans quelles bornes est renfermée la faculté qu'a l'Oreille de distinguer les tons ; on voit quel est le point où cet organe commence à être sensible à leur différence, et celui où il cesse de l'être, et comme ce rapport de 12 1/2 à 6.400 (entre le Son le plus grave et le Son le plus aigu que l'oreille puisse distinguer, rapporté au nombre de vibrations par seconde) est à peu près celui de 1 à 512, on peut conclure que l'Oreille est susceptible d'un ébranlement de sensation depuis un certain degré jusqu'à un autre qui est 512 fois au-dessus » (12).

Dès 1697, Joseph Sauveur, alors professeur au Collège Royal, se risquait à dicter un traité sur « *La Musique Spéculative* », sans toutefois le publier, en raison de l'opposition des maîtres de chapelle et des musiciens à l'égard de son nouveau système de noms et de symboles. Il n'en demeura que plus convaincu de la nécessité d'établir un son fixe comme base de ses recherches acoustiques.

Le Mémoire de 1701, publié sous la caution de l'Académie Royale, a pour titre : « *Principes d'Acoustique et de Musique* » et pour sous-titre : « *ou Système général des intervalles des Sons et de son Application à tous les Systèmes et à tous les Instruments de Musique* » (13). Sauveur constate tout d'abord que toute théorie musicale se plie au goût des Nations et change au gré des époques ; mais il souhaiterait, pour sa part, une science universelle des sons, où la musique n'entrerait plus que comme un cas particulier de l'étude des phénomènes acoustiques. Cédant à la tentation bien connue de réduire l'esthétique musicale à l'analyse systématique et mathématique de ces phénomènes, il fait preuve d'une intuition prophétique singulière en inscrivant la musique dodécaphonique et la musique sérielle au rang des raffinements possibles de l'art de la composition.

« C'est une chose qui peut paraître étonnante, que de voir toute la Musique réduite en Tables de Nombres et en Logarithmes, comme les Sinus ou les Tangentes et Sécantes d'un Cercle. Quel rapport de ces Sons qui ne cherchent qu'à flatter l'Oreille, avec ces Nombres qui ne sont que le triste fruit d'une longue et épineuse recherche de Mathématiques ?

« Pour découvrir ce rapport, il faut établir pourquoi certaines choses plaisent ou déplaisent à l'Ame, et remonter jusqu'à la Métaphysique des Agréments » (14).

Tout au long de son Mémoire, Sauveur revient sur la nécessité de définir le Son fixe, c'est-à-dire le diapason

* Voir « L'E. M. », n° 191, du 1er octobre 1972, p. 26 et suivantes.

(12) *Ibidem*, p. 140.

(13) *Mémoire de* 1701, *de l'Académie Royale des Sciences*, 68 pages. Tirage de la Bibliothèque Nationale de Paris. Voir aussi : *Histoire de l'Académie*, 1701, *Acoustique : « Sur un nouveau Système de Musique »*, pp. 121 sqq. qui résume en 15 pages le Mémoire, et sur lequel s'appuie la traduction.

(14) *Histoire*, 1701, Sur un nouveau Système de Musique, p. 121-122.

paradisme uniforme et constant. Cent ans plus tôt, Praetorius (1571-1621) ne pouvait trouver mieux, en guise de précepte pour accorder un instrument, que de dire qu'il fallait « tendre les cordes juste assez pour éviter qu'elles ne rompissent ». Il n'est pas exagéré de dire que l'insistance de Sauveur à vouloir à toute force fixer la note fondamentale bouleversait de fond en comble la facture instrumentale (15).

Sauveur se rendait bien compte de l'importance des harmoniques, à la fois sur le plan musical et sur le plan acoustique. Dans un chapitre consacré aux « Sons harmoniques », il en définit ainsi le principe : je me suis servi du terme *harmonique* pour désigner le son qui comporte plusieurs vibrations, alors que la *fondamentale* en comporte une seule. Toute la théorie musicale moderne découle de l'application de ce principe.

« En fait de Sons, la perception la plus simple que l'Ame puisse avoir, est celle de l'Unisson, puisque les Vibrations des deux Sons commencent et finissent toutes ensemble. Ce qu'il y a ensuite de plus simple, c'est l'Octave, où le son le plus aigu fait précisément deux Vibrations, pendant que le plus grave en fait une, et où par conséquent autant que le Son grave fait de vibrations, autant de fois les vibrations des deux Sons se rencontrent, ce qui ne diffère presque pas de l'Unisson, puisque du moins toutes les vibrations du Son grave ne commencent et ne finissent qu'avec des vibrations de l'aigu. Aussi, l'Unisson et l'Octave passent-ils presque pour le même accord, et comme un Son porte naturellement à l'esprit l'idée d'un autre Son égal, c'est-à-dire qu'il fait aisément imaginer l'Unisson, de même, pourvu qu'on ait l'oreille un peu exercée, en cette matière, un Son, quoiqu'on l'entende seul, fait aisément imaginer l'autre Son qui est à son Octave. Ce sont deux accords si simples que quand même l'oreille ne les entend pas actuellement, elle les supplée aux Sons qu'elle entend.

« Qu'un Son fasse deux vibrations tandis qu'un autre plus aigu en fait trois, et qu'ainsi leurs vibrations se rencontrent toujours à chaque seconde vibration du plus grave, et qu'enfin l'on conduise de suite ces rapports ou ces rencontres de vibrations par les nombres, 3 et 4, 4 et 5, 5 et 6, etc., il est clair que les rencontres de vibrations deviendront toujours plus rares, et par conséquent les accords et les perceptions de l'âme moins simples ; que d'un autre côté ces perceptions moins simples seront plus agréables par être plus variées, parce qu'en effet plus les vibrations de deux Sons se rencontrent rarement, plus il y a de diversité dans tous les mouvements d'entre-deux ; mais qu'enfin cette diversité deviendrait une confusion désagréable dans ses premiers degrés, et ensuite insupportable ; qu'il faut donc qu'il y ait un certain terme au finisse l'agrément de la variété, et, ce qui est la même chose, de la rareté des rencontres des vibrations, et que ce terme est formé de deux nombres plus grands que tous ceux qui font les accords agréables.

« Cela revient à ce qui a été dit dans l'Histoire de 1700 (*vide supra*) qu'apparemment les Consonances sont les accords, où les rencontres des vibrations se font assez fréquemment, pour ne pas laisser sentir les battements qui, à cause de la trop grande inégalité du Son déplaisent à l'oreille » (16).

La recherche d'un point fixe de référence, indépendant du temps et de l'espace, autrement dit d'une *fondamentale* devenait d'autant plus urgente pour Sauveur qu'il ne voulait pas se contenter d'une interprétation mathématique, seule courante avant lui, mais cherchait à en donner une représentation visuelle, qui mît en évidence la réalité physique des intervalles. A la série des rapports : 1-2 (octave), 2-3 (quinte), 3-4 (quarte), 4-5 (tierce majeure), 5-6 (tierce mineure), 3-5 (sixte majeure), 5-8 (sixte mineure), etc., Sauveur substitue une autre série où la suite des intervalles est représentée par des fractions rapportées à la même et unique unité fondamentale : 1-2 (octave), 1-3 (douzième ou quinte), 1-4 (quinzième), 1-5 (dix-septième ou tierce).

L'expérience de la corde pincée au milieu ou au quart, rendant l'octave ou la double octave aiguë allait mettre en évidence l'existence de points immobiles (ou *Nœuds*) et de vibrations partiales et séparées (ou *Ondulations*) dont le renflement forme un *Ventre.*

« Ceci supposé comme vrai, il y a donc nécessairement entre les vibrations de deux parties égales un point immobile, qui ne suit ni l'une ni l'autre vibration, et par conséquent 2 points immobiles dans les trois quarts de la corde, et trois dans la corde entière, en comptant pour un de ces points celui où est posé l'obstacle léger, puisqu'il est effectivement entre deux vibrations » (17).

Et Fontenelle de s'extasier : Quel philosophe aurait pu croire qu'un corps en mouvement, dont toutes les parties constituantes participent à ce mouvement, pût néanmoins demeurer immobile en certains points, ou pour mieux dire, qu'en raison du partage du mouvement en sections égales et distinctes, une partie de ce mouvement restât complètement en repos ? L'Académie reçoit cette expérience « avec tout le plaisir que font les premières découvertes » et veut aussitôt éprouver si elle est vraie :

« On mit sur les points de la Corde, où se devait faire, suivant la supposition, les nœuds et les ventres des ondulations, de très petits morceaux de papier à demi pliés, qui devaient tomber sans peine au moindre mouvement, on pinça la corde, et l'on vit avec beaucoup de contentement et même d'admiration, que les petits papiers des ventres tombèrent aussitôt, et que ceux des nœuds demeurèrent en place. Dans la suite, pour les distinguer mieux, on fit les uns rouges et on laissa les autres blancs. De sorte que les blancs et les rouges étaient disposés alternativement. On vit toujours qu'il n'y avait que ceux d'une couleur qui tombassent... » (17).

Cinq conclusions importantes pouvaient être dégagées :

1. Les harmoniques ont pour cause directe la vibration partielle d'une corde ; elle se produisent également lorsqu'entre en vibration partielle la même partie qui produit déjà les premières harmoniques.

---

(15) PRAETORIUS Michael, compositeur et théoricien allemand (1571-1621) maître de chapelle à la cour de Wolfenbüttel, auteur de *Terpsichore*, de chorals pour orgue, et de *Syntagma Musicum.*

(16) *Histoire*, 1701 : *Acoustique*, Sur un nouveau Système de Musique, pp. 122-123.

(17) *Ibidem*, p. 131-132.

2. Les harmoniques peuvent avoir une cause indirecte, par un effet de résonance, lorsqu'une corde vibrante sonne à l'unisson de l'harmonique d'une autre corde, ou lorsque même à défaut de cet unisson, la même harmonique se produit à la fois sur les deux cordes (par exemple, si l'on divise une corde de *Do* en quatre, et une corde de *Fa* en trois, elles donnent l'une et l'autre un *Do* à l'octave supérieure en harmonique).

3. L'oreille perçoit les harmoniques jusqu'à la septième octave (128e harmonique).

4. Les premières harmoniques impaires (1, 3, 5, 7) sont les plus distinctement perceptibles.

5. Si l'on laisse glisser légèrement les doigts sur les cordes, on y réveille une brillante cascade d'harmoniques.

Le Mémoire de 1701 se termine sur ces quatre remarques :

— La fréquence musicale propre de tous les corps qui rendent un son peut être déterminée facilement par le calcul ;

— La sensibilité musicale de l'oreille est contenue dans des limites que l'on peut préciser avec exactitude pour les graves comme pour les aigus ;

— L'Acoustique mathématique permet de déterminer le déplacement d'air entraîné par le mouvement vibratoire d'une corde ;

— Les changements observés dans la fréquence propre d'un corps qui émet un son peuvent fournir un indice quant à la constitution physique de sa substance.

On croit rêver quand on pense que certaines applications industrielles et scientifiques du XXe siècle, notamment dans la technique métallurgique des turbines et l'utilisation des ultra-sons, découlent de ces remarques, jetées sur le papier aux alentours de 1700.

Le second Mémoire important, publié de son vivant par Sauveur, portant sur la composition des jeux d'orgues et l'utilisation des registres, nous intéresse moins directement, sinon qu'il illustre bien les problèmes qui se posaient aux facteurs d'orgues français de la deuxième moitié du dix-septième siècle, et le style en faveur à l'époque (18). Le reste de son œuvre est consacré à la mise au point d'un système musical auquel l'acoustique fournit un fondement scientifique. Telle n'était pas tout à fait son ambition au départ, puisqu'il envisageait, comme nous l'avons vu, de construire un système général des Sons dont la Musique n'aurait été qu'un cas particulier. Une note en trois pages, dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de 1707, résume ses recherches « sur les Systèmes Tempérés ». Nous y puiserons tout ce qui touche à la description technique de son système (19).

Sauveur observe que tout système musical repose sur une division de l'octave en notes distinctes, correspondant à des intervalles agréables à l'oreille et qui, en même temps, permettent le jeu des doigts sur les cordes. Pour la musique occidentale, il considère comme valable un système diatonique naturel comportant trois éléments qui correspondent aux rapports de fréquence de vibrations suivants : ton majeur, *Do-Ré* (8 : 9) ; ton mineur *Ré-Mi* (9 : 10) ; semi ton, *Mi-Fa* (15 : 16). Le système général de musique proposé par Sauveur est *tempéré,* c'est-à-dire qu'il adopte un ton moyen correspondant à un rapport compris entre celui du ton majeur et celui du ton mineur, et divisé de telle manière qu'il permette de noter la différence entre le semi ton majeur et le semi ton mineur.

« Nous avons dit que M. Sauveur divise le ton moyen en 7 parties, dont il donne 4 au semi ton majeur et 3 au mineur, moyennant quoi l'Octave, qui contient 5 tons moyens et 2 semi tons majeurs a 43 parties, qu'il appelle *Mérides,* c'est-à-dire, que si une voix ou une corde d'instrument allant de Ut à Ut, au lieu de passer par les 7 degrés ou intervalles du Système Diatonique, la plupart inégaux entre eux, passait par 43 degrés ou intervalles égaux, elle ne formerait plus les accords justes du Système Diatonique, Secondes, Tierces, etc. mais d'autres accords fort approchants, de sorte que ceux qui étaient agréables ne le seraient pas sensiblement moins, et que ceux qui étaient désagréables cesseraient de l'être.

« Cette division de l'Octave en 43 parties n'est pas nécessaire, ni unique par rapport à l'effet qu'on en veut tirer, qui est l'adoucissement des Dissonances, avec une altération peu sensible des Consonances. Si on divise le ton moyen en 5 parties, et qu'on en donne 3 au semi ton majeur, et 2 au mineur, l'Octave ayant toujours 5 tons moyens, et 2 semi tons majeurs, aura 31 parties égales. De même, elle en aura 55, si l'on divise le ton moyen en 9 parties, et qu'on en donne 5 au semi ton majeur, et 4 au mineur. L'Octave divisée en 31 parties ou en 55 donnera aussi bien un Système tempéré, que quand elle l'est en 43... Selon la formule $\frac{n+1}{n}$ la première a été adoptée par M. Huyguens, la 2e est de M. Sauveur, la 3e est suivie par les Musiciens.

« Il faut remarquer que ces trois divisions, et toutes les autres à l'infini... supposent l'Octave partagée en 5 tons moyens, ou 10 semi tons moyens, et 2 semi tons majeurs, et toutes ensemble ne font qu'une manière de diviser l'Octave, parce qu'elles ne lui donnent que les mêmes *Eléments,* et en même nombre. Mais si on la divisait en 12 semi tons moyens, ce serait une autre manière de la diviser, une autre espèce de division. L'Octave n'ayant alors que 12 parties égales, elle en aurait trop peu pour donner aux accords un tempérament assez juste, et il se trouve que les Tierces seraient tellement altérées que l'Oreille ne les pourrait plus souffrir. Aussi ce Système est absolument rejeté par les Musiciens... On peut remarquer dans celui de M. Sauveur quelques commodités de pratique et de calcul que n'ont pas les deux autres, mais ce qui fait son avantage le plus décisif, c'est que ses Tierces sont moins justes que celles de M. Huyguens, et que ses Quartes le sont moins que celles des Musiciens. Cela semble paradoxe, mais il est vrai *qu'un tempérament où tous les accords sont plus également altérés est préférable.* Des accords justes, ou presque justes, mêlés avec d'autres qui sont fort altérés, font un mauvais effet, parce qu'ils font trop sentir à l'Oreille le défaut de tout le reste, et lui rappellent trop vivement le souvenir d'une justesse, qu'il faut au contraire lui faire oublier. C'est par cette raison que les Facteurs d'Orgues et de Clavecins sui-

(18) *Mémoires de l'Académie des Sciences,* 1702, *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'Orgues,* 23 pages. Tirage de la Bibliothèque Nationale.

(19) *Histoire de l'Académie des Sciences,* 1707, *Acoustique :* Sur les Systèmes tempérés de Musique, pp. 117-120.

vent le système de M. Sauveur, et non celui des Musiciens ordinaires.

« Comme les nombres 31, 43 et 55 sont en progression arithmétique, et que 43, qui appartient à M. Sauveur, est le terme moyen, on peut voir pourquoi son système tient le milieu entre les deux autres, et altère tous les accords avec plus d'uniformité » (20).

Quel que soit le mode de division que l'on adopte, un système tempéré s'impose, ne serait-ce que pour faciliter l'aspect théorique de l'écriture, du déchiffrage et de la transposition d'un ton dans un autre : « L'Octave ne saurait être divisée en trop de notes, et il convient de n'altérer la pureté des intervalles diatoniques que le moins possible. » Mersenne et Salinas, avant Sauveur, avaient déjà récusé le système des 31 degrés, proposé par Huyguens. Il avait pour inconvénient de donner la Tierce juste, et d'altérer sensiblement la Quarte, ce qui était déplaisant à l'oreille. Quant à la division de l'Octave en douze parties égales, elle a surtout pour mérite de permettre aux musiciens médiocres de transposer sans avoir à modifier les intervalles, « dont la régularité est une entorse à la norme de la gamme diatonique naturelle ». Le système également tempéré que propose Sauveur, en modifiant autant la Tierce que la Quarte, se rapproche d'une division égale de l'Octave, en s'écartant aussi peu que possible de la tonalité naturelle. C'est un compromis, mais les musiciens les plus habiles peuvent-ils s'en tenir strictement aux limites d'un système purement diatonique ? Si une mélodie doit s'achever dans le même ton où elle a commencé, de légères corrections doivent s'appliquer de proche en proche aux intervalles. Ces corrections à peine perceptibles « ne sont possibles que parce que l'Oreille retient le son de la note fondamentale qui l'a frappée au début, et modifie les intervalles en conséquence ». La Quinte semble, en pratique, l'intervalle le plus fréquemment diminué. Mais, conclut-il, on ne saurait contenter tout le monde : « Ni les Nations, ni les plus grands Compositeurs n'arrivent à s'entendre sur l'usage qu'il convient de faire des intervalles augmentés ou diminués. Le but avoué est bien de faire sonner à l'oreille une Musique plus brillante ou plus sévère ; mais leur accord sur ce point n'a pas aidé nos augures à trancher quelle devrait être la mesure égale des intervalles » (21).

Les derniers travaux de Sauveur. dont un Mémoire achevé en 1713 mais publié seulement en 1716, après la mort de l'auteur, marquent un retour à ses premières études sur la détermination d'un Son fixe. En dépit de l'élégance de la solution indirecte qu'il avait proposée en 1700, il revenait sans cesse à ce problème, cherchant une définition du diapason qui fût à la fois plus simple et plus précise. Il s'employait à vérifier les résultats de la théorie en multipliant les mesures sur les cordes de toute nature et de toutes dimensions, cherchant à déterminer le degré de tension maximum que pouvaient supporter des cordes d'acier, de fer ou de cuivre, ainsi que l'effet de certains défauts de fabrication, dus notamment au manque d'homogénéité de la matière première, s'agissant de boyaux de mouton ou de cordes de soie. Ces observations, d'ordre physique, sont complétées par des observations physiologiques, portant sur la sensibilité respective de l'œil et de l'oreille. C'est l'oreille, d'après lui, qui est le plus sensible puisqu'elle est capable de percevoir une différence entre deux sons d'un septième de degré, dans la division de l'octave en 43 « mérides » : soit 1/301[e] d'Octave. Le seuil de perception dans le grave est fixé à 16 vibrations par seconde, tandis que dans l'aigu la limite extrême est de 32.718 vibrations par seconde. Il offre une interprétation très moderne du phénomène vibratoire lui-même, où il voit la superposition de deux trains d'ondes opposés, qui se combinent pour donner une vibration complète lorsque la corde est mise en branle. Ayant à plusieurs reprises travaillé, en 1699 et 1700, puis à nouveau en 1704, avec le célèbre Père Sébastien TRUCHET, Sauveur était sans doute redevable à ce collaborateur d'une partie de ses découvertes. Mais, finalement, c'est sur une base mathématique qu'il fonde sa conception de la hauteur d'une note donnée, par rapport à la norme déterminée par le Son fondamental — corroborant ainsi les données de l'expérience pratique. Soit un *Do* naturel, correspondant à une fréquence de 256 cycles par seconde, on le retrouvera à toutes les octaves, selon les multiples de 2 : qui sont 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128 et 256...

Les conclusions que Sauveur tire de l'acoustique débordent largement le domaine de la musique : l'Acoustique vient au secours de la Physique. Si l'on détermine exactement le son d'une cloche, on peut en déduire le poids absolu et le poids relatif. Tous les objets que l'on rencontre dans l'univers ont une fréquence naturelle qui leur est propre. Si l'on pouvait en embrasser toutes les mutations on en comprendrait mieux la nature. Et ceci s'applique, selon Sauveur, non seulement à l'ensemble des phénomènes terrestres, mais au règne animal, et jusqu'à l'homme même et à son milieu changeant. Ah ! si seulement les Anciens avaient su fixer la fréquence naturelle des choses, nous serions mieux en état de comprendre aujourd'hui ce qu'était l'humaine condition à cette époque, et jusqu'aux événements les plus importants de leur existence.

⁂

Si l'on veut se faire une plus juste idée de l'importance des découvertes de Sauveur dans le domaine de l'Acoustique, et des changements qu'elle entraîne dans notre conception de l'Harmonie, jusqu'à notre époque même (qui voit craquer de toutes parts le système du clavier bien tempéré, mais propose des solutions dodécaphoniques, sérielles et autres, que la théorie mathématique de Sauveur, prophétiquement, permet d'intégrer), il n'est peut-être pas inutile de revenir un instant sur le bagage intellectuel qui constitue son héritage. Moins de cinquante ans avant que ne parût le premier Mémoire, Athanasius KIRCHER, auteur d'une *Musurgia Universalis* (22), qui fut l'auteur également d'une expérience célèbre, où il prouvait à l'aide du tube que Torricelli venait de mettre au point, que le son d'une cloche ne se transmet pas dans le vide — ce même Kircher se faisait encore l'écho des idées de Pythagore, selon qui l'Univers, construit selon des rapports harmoniques, comprend sept planètes évoluant entre ciel et terre, qui président au destin des mortels selon l'ascendant qu'elles ont à la naissance de chacun, et dont chacune animée d'un mouvement rythmique qui lui est propre, et située à une distance proportionnée aux intervalles musicaux, émet

---

(20) *Histoire de l'Académie Royale*, 1707, *Acoustique :* Sur les Systèmes tempérés de Musique, pp. 117-120.

(21) *Mémoire de* 1701, op. cit. *passim.*

(22) KIRCHER (1602-1680) musicologue allemand.

des sons qui diffèrent suivant sa hauteur à l'horizon. Les dits sons, en se composant, produisent une exquise mélodie qui malheureusement est inaudible à notre oreille, en raison même de l'intensité du son et de l'étroitesse du déduit, qui ne saurait s'accommoder d'un tel volume...

Même Newton — dont l'œuvre magistrale *Principia* avait vu le jour en 1687 — n'échappait pas à la tentation de mêler bizarrement les phénomènes physiques aux spéculations métaphysiques les plus folles, ce qui lui fit manquer une importante découverte sur la continuité des gradations du spectre de l'arc-en-ciel, et sur les prolongements des radiations en deçà et au delà du prisme des rayons visibles. Dans son *Optique*, parue en 1676, Newton (23) écrit : « Les limites des sept couleurs : rouge, orangé, jaune, vert, bleu, indigo, et violet, sont entre elles, dans cet ordre, comme les racines cubiques des carrés des huit longueurs qui donnent, sur la corde, les notes de la gamme musicale. » Il croyait que les sept couleurs constituaient autant d'éléments distincts et homogènes et immuables de la lumière, et que l'espace affecté proportionnellement à chacun dans la bande du spectre était en liaison avec quelque propriété intrinsèque de la couleur. Ce rapprochement devait laisser une trace profonde dans l'esprit des musiciens de l'époque. Un siècle plus tard, Sir John Hawkins citait encore Newton, dont les expériences « tendent à prouver une chose qui reparaît souvent dans notre ouvrage, à savoir que les principes de l harmonie se retrouvent illustrés par tant de multiples exemples divers qu'ils semblent véritablement s'étendre à tout l'Univers. Maints arguments en faveur de cette opinion se peuvent déduire de la Géométrie, tout particulièrement de l'*Helicon* de Ptolémée... Mais, chose plus surprenante, une nouvelle preuve à l'appui du caractère universel de ce principe nous est fournie par l'analogie entre les couleurs et les sons, dont la découverte est due à la noble sagacité de Sir Isaac Newton. » (24).

Avant Newton, il y avait eu, bien entendu Kepler, dont les *Harmonies Universelles* avaient eu une grosse influence sur l'auteur des *Principia*. L'harmonie planétaire y est présentée au dernier chapitre comme un chœur *a capella* où Saturne tient la basse profonde, Jupiter la basse, Mars le ténor, la Terre le contralto, Vénus le soprano, et Mercure la voix de tête. Kepler note même la voix plaintive de la Terre Mi-Fa-Mi (misère, famine et misère !) et fait suivre cette remarque de l'énoncé de sa « Troisième Loi » qu'il baptise : « Loi Harmonique » : les carrés des périodes de révolution de deux planètes quelconques sont entre eux comme les cubes de leur distance moyenne par rapport au soleil. Sur quoi, il ajoute, et le livre se termine sur cette phrase : « Les dés sont jetés, le livre est écrit ; maintenant qu'il soit lu aujourd'hui ou par la postérité, peu importe : il attendra s'il le faut cent ans pour trouver un lecteur ; Dieu a bien attendu six mille ans avant de rencontrer un observateur. » (25).

Les progrès faits en soixante ans, entre la publication des *Dialogues* de Galilée et le premier des *Mémoires* de Sauveur, se lisent mieux peut-être que partout ailleurs dans l'interprétation qu'ils donnent l'un et l'autre de la nature physique de la dissonance. Avec trois boules suspendues à des cordes de longueur inégale, qui sont entre elles comme 4, 9 et 16, Galilée montre que pendant le temps que la plus longue bat deux fois, la plus courte bat quatre fois, et la moyenne trois, et il constate que si on les relâche toutes les trois au même moment, au bout de quatre battements elles se retrouvent ensemble, puis que le cycle recommence. La même combinaison de nombres de vibrations, lorsqu'elle affecte une corde, est celle qui produit l'octave et la quinte intermédiaire. » Mais si les vibrations de deux ou plusieurs fils sont incommensurables et qu'ainsi ils ne reviennent jamais ensemble à leur point de départ après un nombre déterminé d'oscillations, ou même, sans qu'il y ait incommensurabilité, s'ils ne reviennent à ce terme qu'au bout de très longtemps et après un grand nombre de vibrations, la vue alors se confond dans l'enchevêtrement d'un ordre déréglé, de même que l'ouïe reçoit avec déplaisir les chocs intempestifs des frémissements de l'air qui, sans ordre ni règle, viennent frapper le tympan. » (26).

Sauveur est le premier à s'être avisé que la dissonance est le produit de *battements* dus à l'interférence des vibrations entre les harmoniques supérieurs d'un son fondamental. Pour lui, la musique est un système de sons qui se dégage de la combinaison des sons harmoniques : la nature précède l'art et le soutient. Ce que l'on perçoit comme *son global* n'est autre que la somme de la base fondamentale et des harmoniques correspondantes. Un train d'ondes vient frapper l'oreille ; il est porteur d'un autre train d'ondes plus courtes qui vibrent en phase avec le premier, et qui porte un autre train d'ondes plus courtes et ainsi de suite, jusqu'à l'infini. Pour apporter la preuve tangible du phénomène, Sauveur procède d'une manière à la fois simple et convaincante : frottant l'archet sur une corde tendue de manière à en tirer la note caractéristique, il effleure la corde en son milieu du bout d'une plume, afin d'étouffer la vibration en ce point, tout en laissant les deux moitiés séparées vibrer selon la fréquence qui leur est propre ; en l'absence de la note grave correspondant au son fondamental, on entend alors clairement l'octave. De même, s'il effleure la corde au tiers de sa longueur, il démontre que la corde continue à vibrer, mais en trois segments, dont chacun donne une note correspondant à trois fois la fréquence de la fondamentale. L'octave supérieure, correspondant à la fréquence quadruple, se fait entendre lorsqu'il élimine les trois tons en dessous, en freinant le mouvement des parties de la corde au quart de sa longueur. Quelle que soit la fréquence de la note fondamentale, on retrouve, en renouvelant l'expérience, les tons correspondant à 2, 3, 4, etc. fois cette fréquence. Le ton est donc un ensemble complexe de tons élémentaires dont les rapports de fréquence avec la fondamentale sont proportionnels à 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc.

Là où Mersenne n'identifiait encore que quatre harmoniques (l'octave supérieure, la quinte au-dessus, l'octave

---

(23) NEWTON Isaac (1642-1727) : Il y eut deux éditions de l'*Optique*, en 1676 et en 1704, du vivant de Sauveur. La citation est prise dans l'éd. 1676, p. 186.

(24) Sir John Hawkins, (1719-1789) : *A general History of the Science and Practice of Music* (cinq volumes, 1776) ; 2e édition revue et augmentée de notes posthumes, London, New York, J.A. Novello, 1853, 2 vol. On voit ici l'origine du sonnet des *Correspondances*, de Charles Baudelaire.

(25) Johann KEPLER (1571-1630) *Harmonices Mundi*, 1619, dernier chapitre. Il paraît difficile de croire que Kepler soit un contemporain de Galilée, qui était à peine de sept ans son aîné.

(26) Galileo GALILEI, *Dialogue des Sciences Nouvelles*, op. cit. p. 334 et *passim*.

suivante et sa tierce majeure) Sauveur, dès 1702, avait réussi à calculer toutes les composantes harmoniques de la note fondamentale jusqu'à la 1 024e. Le son perçu réellement par l'oreille est donc la somme globale de la fondamentale et des harmoniques correspondantes. De même, l'expérience semble confirmer que l'oreille paraît toujours entendre la quinte et la tierce supérieure (c'est-à-dire les harmoniques 3e et 5e) en même temps que la fondamentale. De la série infinie des vibrations mises en branle dès que sonne la fondamentale, se dégage la combinaison acoustique de l'accord parfait majeur, qui allie la tierce majeure à la quinte (27) ; la voix était toute tracée pour la théorie de l'Harmonie réduite à ses principes naturels, qui est le titre du *Traité* de 1722, où l'on peut lire : « Il y a donc trois consonances premières qui sont la quinte et les deux tierces... d'où proviennent trois consonances secondes qui sont la quarte et les deux sixtes. » Les premières donnent naissance à l'accord naturel ou parfait, les secondes à des accords « renversés du premier », l'octave étant moins une consonance qu'une « équisonance ». « L'ordre de l'origine et de la perfection de ses consonances se trouve déterminé par celui des nombres... » « Comme il n'y a que 7 sons diatoniques c'est-à-dire 7 degrés successifs dans la voie naturelle » on peut dire que la *triade d'accord parfait* est l'imitation (par la voix ou l'instrument) d'un phénomène perceptible à l'oreille et présent en germe dans l'émission de la voix (29). De plus, la mise en évidence par Sauveur des propriétés réciproques des intervalles inversés facilitait à Rameau la découverte du principe du renversement : notion essentielle à l'analyse musicale, car *Do-Mi-Sol* et *Mi-Sol-Do*, ou *Sol-Do-Mi* ne sont pas seulement formés des mêmes notes, ils participent désormais de la même basse fondamentale et sont *donc réellement le même accord* (30).

Ainsi, de Sauveur à Rameau, se dégagent les quatre principes qui allaient dominer la théorie musicale pendant deux siècles :

1. La basse fondamentale, comme support de l'harmonie ;
2. L'accord majeur parfait, phénomène naturel ;
3. Le renversement, variante de l'accord parfait ;
4. La construction par tierces, comme loi de la formation des accords.

---

(27) Cf. Jean-Philippe RAMEAU, Numéro spécial de *la Revue Musicale*, N° 260, 1965, article de Jacques Chailley : *Rameau et la théorie musicale ;* et de E. Leipp : *Critique des fondements de la théorie de Jean-Philippe Rameau ;* ainsi que celui de Armand Machabey : *Jean-Philippe Rameau et le tempérament égal.*

(28) Cité par J. Chailley *Revue Musicale*, p. 82 ; *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, chez Ballard, Paris 1722, p. 13.

(29) « Ne connaissant point la nature de notre Ame, nous ne pouvons apprécier les rapports qui se trouvent entre les différents sentiments dont nous sommes affectés : cependant lorsqu'il s'agit des Sons, nous supposons qu'ils ont entre eux les mêmes rapports qu'ont entre elles les causes qui les produisent », J.P. RAMEAU, *Génération harmonique*, cité par Jacques Chailley, *Revue Musicale*, p. 94.

(30) Jacques Chailley, *Revue Musicale*, p. 88.

N'oubliez :

ni de renouveler votre abonnement,

ni nos nouveaux tarifs.

LES CONCERTS DE MIDI

Dans l'Amphithéâtre de l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris VIe.

Vendredi 10 novembre 1972 à 12 h 30 :

Ensemble baroque de Paris : Robert VEYRON-LACROIX, clavecin ; Maxence LARRIEU, flûte ; Pierre PIERLOT, hautbois ; Robert GENDRE, violon ; Paul HONGUE, basson.

J.C. BACH ; A. VIVALDI ; J. BODIN de BOISMORTIER ; W.A. MOZART.

Vendredi 17 novembre 1972 à 12 h 30 :

Orchestre de Chambre de Rouen, sous la direction de J.-S. BEREAU : A.C. DESTOUCHES ; A. VIVALDI ; J.J. de MONDONVILLE ; C. GLUCK ; J. TURINA.

Vendredi 24 novembre 1972 à 12 h 30 :

Gerda HARTMAN, cantatrice, 1er Prix du Concours International de Chant de Paris ; Alice ADER, pianiste, lauréate du Concours International Marguerite LONG.

H. PURCELL ; W.A. MOZART ; G. FAURE ; R. STRAUSS ; B. BARTOK ; M. RAVEL.

PLACES : 6 F. — Etudiants : 5 F.

Abonnements (5 places pour un concert au choix) : 25 F. — Etudiants : 20 F.

Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 25 F. — Etudiants : 20 F.

Avant le concert : BUFFET (non compris) à partir de 11 h 45.

Renseignements : Mlle Francine FRANZ, Secrétaire Générale, tél. : 727.54.74 et permanence le vendredi de 10 h à 12 h à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet Paris VIe. Tél. 326.94.14.

L'Association de Recherche et d'Applications des Techniques Psychomusicales dispense un **enseignement** de musicothérapie unique en France (il existe une école de musicothérapie à Vienne en Autriche, et une licence de musicothérapie aux Etats-Unis). Destinés à des personnes ayant une formation — ou des notions — soit de psychologie, soit de musique, les cours comprennent trois cycles sanctionnés par un diplôme ; les frais de participation s'élèvent à 500 F par cycle. Un premier cycle fonctionne depuis le 1er octobre. Un autre premier cycle débutera en janvier 1973. Pour tous renseignements, s'adresser au Centre de Musicothérapie, 14, rue des Frères Morane, 75015 Paris, tél. 533.27.02.

VACANCES DE POSTE

Le Collège Saint-Michel, 11, rue Emile, 42100 Saint-Etienne recherche un Professeur d'Education Musicale pour les 4 classes du 1er cycle. Horaire hebdomadaire : 18 heures environ. S'adresser à : M. le Recteur, Collège Saint-Michel.

***

Un poste d'accompagnateur de la classe de danse est actuellement vacant à l'Ecole Nationale de Musique de Saint-Brieuc.

Ce poste est de 15 heures hebdomadaires.

Pour tous renseignements, écrire à M. le Directeur de l'Ecole de Musique de SAINT-BRIEUC 22000.

SONATE EN SOL MINEUR, OP. 65
VIOLONCELLE ET PIANO

par M. DAUPS
Professeur d'Education Musicale

La Sonate en Sol mineur (op. 65) pour violoncelle et piano date de 1847, elle est donc postérieure de deux ans à la dernière des trois sonates pour piano. On la doit à l'amitié de Chopin pour le violoncelliste Aug. Franchomme qui remplaça son copiste et secrétaire Fontana, parti pour l'Amérique. Elle est construite en quatre mouvements conformes aux normes classiques à quelques détails près.

1er mouvement : **Allegro de forme sonate.**

L'exposition est constituée par la présentation de quatre thèmes **A** suivis de deux thèmes **B :** **A_1** d'abord au piano puis au violoncelle est un thème robuste caractérisé par son mouvement descendant et le rythme croche pointée-double croche-noire l'harmonie oscille entre **Sol min.** et **Do min.** Un court épidode de virtuosité concluant sur une pédale de dominante introduit le motif **A_2** plus lyrique qui passe sensiblement par le même cheminement harmonique que **A_1 ;** il se termine par un bref élément **a** en septièmes que nous retrouverons plusieurs fois. Un épisode modulant nous conduit à un retour en sixtes au violoncelle de la tête de **A_1** légèrement modifiée. Le thème **A_3** qui enchaîne à un caractère énergique produit par l'alternance des rythmes croche pointée-double croche et triolet de croches, il est prolongé par un trait au violoncelle qui va contraster avec le calme de la phrase suivante **a'** donnée d'abord au piano seul, puis reprise avec le violoncelle et dont les quatre premières notes répétées laissent présager le thème **B** qui viendra plus tard. **A_4** est fait en deux éléments accolés, l'un chromatique **(a_4)** joué au piano, l'autre **(a'_4)** joué au violoncelle. Ce passage très modulant est repris en inversant les rôles et une gamme ascendante du violoncelle amène le thème **B_1** commencé en **Si b. maj. ;** joué deux fois, il finit par s'infléchir vers **Ré min.** **B_2** en **Ré min.** au violoncelle est entendu en même temps qu'un motif ornemental **(b)** au piano ; il est repris en **Do min.** au piano, le violoncelle jouant **(b).** Une pédale de Ré au violoncelle suivie d'une gamme en mouvement contraire entre les deux instruments termine l'exposition. Repri-

se selon la formule classique puis développement : d'abord sur A_1 dont la tête est donnée au piano en accords. Deux traits d'arpèges ornées, séparés par une montée lyrique du violoncelle amènent une succession d'entrée de A_1 au violoncelle en **Ré b. maj.** puis au piano en **Ré maj.** Les épisodes modulants qui suivent se terminent sur un trait de virtuosité du piano en arpèges **(accord de 7e de dom. sur Mi),** vient ensuite la réexposition intégrale, une tierce min. au-dessous, à partir de la présentation de **a',** seules deux mesures sont modifiées pour permettre l'entrée du groupe de thème **B** au ton principal. Un pont sur le motif **a** nous conduit à la Coda : sur une pédale de tonique au violoncelle, le piano fait entendre une descente en accords plaqués qui rappelle le début de A_1.

Chopin a donc respecté le schéma classique d'un premier mouvement de sonate, sinon que la réexposition ne fait pas entendre intégralement **A** mais l'évoque seulement ; le plan tonal ne suit que de loin les règles traditionnelles ; l'extrême mobilité de l'harmonie et la courbe mélodique sont bien caractéristiques de son style.

2e mouvement : **SCHERZO en Ré min.**

Chopin respecte ici rigoureusement le principe de la carrure. Le thème principal **A** de quatre mesures en **Ré min.** est exposé au violoncelle ponctué par des accords du piano ; il se prolonge par un mouvement mélodique très souple, rythmé noire-blanche tandis que le piano présente un motif **B** terminé par un trait de virtuosité. Quatre mesures de pont sur l'élément **(a)** ponctué par des accords de dominante ramènent



le thème **A** au piano en **Ré min. :** c'est le début d'un développement où Chopin joue avec les deux thèmes qui passent d'un instrument à l'autre en modulant constamment : **Sol min., La b. min., Si maj., Mi min...** Après ce cheminement harmonique, reprise de l'exposition. Un pont de 16 mesures construit sur un motif **C** nous conduit au Trio : sorte de valse en **Ré maj.** dont le thème de 16 mesures est accompagné par une basse descendant en marche harmonique $\left(\begin{matrix}+4\\6\\3\end{matrix}\right)$ surmontée d'arpèges brisés, le tout est repris un ton plus haut. Une deuxième phrase de 16 mesures conçue dans la même atmosphère de marche modulante se poursuit par la reprise de la phrase initiale. Pont sur montée chromatique du violoncelle et reprise intégrale de l'exposition avec Coda de 16 mesures sur **C, B** et tête de **A.** Accord final majorisé.

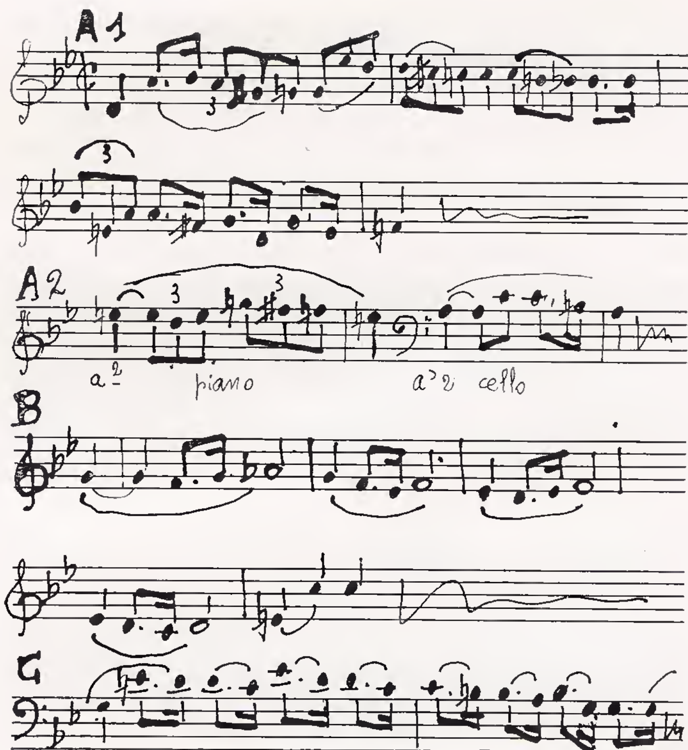
3e mouvement : **LARGO.**

Une belle phrase chantante **A** est jouée par le violoncelle tandis que le piano l'accompagne avec des basses profondes et amples surmontées de croches en arpèges brisés. Ce premier thème en **Si b. maj.** est repris au piano, le violoncelle donnant la basse. Le chant revient au violoncelle un ton plus haut mais la deuxième partie de la phrase est modifiée et renvoyée en écho par le piano tandis que le violoncelle reprend la basse. Cet échange de mélodie se poursuit ; l'atmosphère rappelle celle des nocturnes et la sonorité chaleureuse du médium du violoncelle est bien mise en valeur.



4e mouvement : **FINALE : Allegro en Sol mineur.**

Forme sonate avec retour fréquent du premier thème qui évoquera la forme Rondo. A_1 est exposé au piano puis repris au violoncelle ; ce thème tourbillonnant commence sur la dominante, s'oriente vers **Ré min.** et s'achève en **La min.** A_2 en **La min.** se décompose en deux éléments a_2 au piano suivi de a'_2 au violoncelle ; Chopin le fait entendre deux fois puis une descente de deux paliers en marche harmonique sur a'_2 nous conduit à un court développement sur A_1. Le thème **B** beaucoup plus serein est présenté en **Fa min.** au violoncelle avec un accompagnement du piano en contretemps ; il est exposé une deuxième fois, toujours au violoncelle mais en sixtes tandis que le piano accompagne en triolets d'arpèges brisés. Un pont de six mesures nous conduit au thème **C,** très dynamique avec son rythme croche pointée-double



croche, joué d'abord au piano seul puis donné par le violoncelle. Reprise de **C** un demi-ton plus bas dans le même ordre piano-violoncelle. Nouveau pont et développement : entrée canonique de **A_1** au violoncelle puis au piano ; reprise rôles inversés et jeu modulant sur le même principe en **Ré b. maj., Ré maj.** et **La min.** **A_2** réapparaît à son tour mais **a_2** est au violoncelle et **a'_2** au piano ; une marche harmonique sur **a'_2** passant alternativement aux deux instruments amène la réexposition intégrale un ton au-dessus à partir du pont construit sur **A_1** qui avait introduit le thème **B** maintenant entendu en **Sol min.** La reprise de **B** en sixtes est confiée au piano tandis que le violoncelle accompagne en triolets. Retour de **C** et Coda en **Sol maj. :** elle est bâtie sur **C et A_1.** Cadence plagale pour finir.

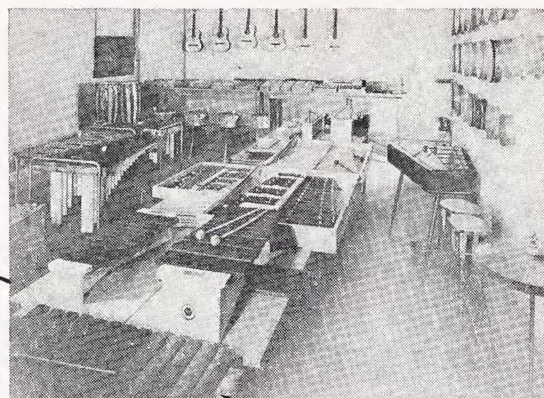
Dans un article sur Chopin (Histoire de la musique : Pléiade tome II p. 529) Dorel Handman dit à propos de la Sonate en Sol mineur qu'elle est « inégale, audacieuse harmoniquement, marquée d'une influence schumanienne ». Mais il ajoute que le violoncelle « y est traité d'une façon qui révèle le peu d'intérêt que sa technique éveillait dans l'esprit de l'auteur ». Si l'on peut souscrire presque sans réserves au premier jugement, le second nous semble mériter quelques nuances et ceci pour deux raisons : d'abord la personnalité de Franchomme à qui Chopin l'a dédiée, ensuite la place de cette œuvre dans la littérature du violoncelle. Avec Delacroix, Franchomme a été le seul ami français de Chopin ; leur amitié a été très profonde et le dévouement de Franchomme pour Chopin exemplaire, surtout au cours des deux dernières années de la vie du pianiste ; de plus, il était l'un des meilleurs violoncellistes de sa génération et professeur au Conservatoire de Paris depuis 1845. Que Chopin ait été moins à l'aise pour traiter le violoncelle que le piano, on le conçoit aisément, mais pour son ami il a dû vraiment donner le meilleur de lui-même. Cela apparaît d'autant mieux lorsqu'on se réfère à la musique de violoncelle parue à cette époque : ce ne sont que fantaisies sur des airs d'opéra de Rossini, Meyerbeer et Auber où la virtuosité la plus étourdissante n'a d'égale que la pauvreté de l'harmonie et l'indigence de la pensée. Franchomme lui-même, lorsqu'après la mort de Chopin, il voudra rendre hommage à son ami ne donnera qu'un maigre amalgame de thèmes empruntés aux deux premières Ballades, entrecoupés de traits de virtuosité. Si l'on remonte un peu dans le temps, on trouve bien quelques sonates écrites par les violoncellistes J.L. Duport (1749-1819), Bréval (1756-1825), Tricklir (1750-1813), Janson (1742-1803) ou leurs élèves directs mais ce sont des œuvres qui s'expriment dans le style galant de la fin du XVIII[e] siècle ; elles sont essentiellement concertantes, le piano n'étant qu'un support harmonique. Dans la même veine, nous avons à l'étranger les sonates de Boccherini (1743-1805) et celles bien faibles de B. Romberg (1767-1841). Les cinq sonates de Beethoven sont inégalables mais pour longtemps incomprises notamment la dernière avec la magistrale fugue de son final ; le triple concerto donne quelques belles interventions au violoncelle mais c'est malgré tout une œuvre mineure dans sa production. En 1835, Mendelssohn a écrit une belle sonate qui sert bien l'instrument et c'est tout : on joue bien de Schubert la sonate Arpeggione mais elle n'est pas écrite originellement pour le violoncelle.

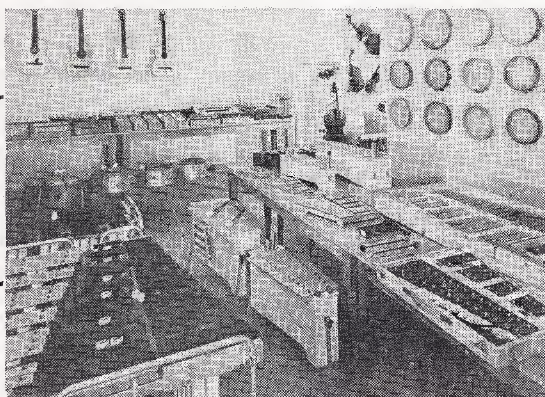
La Sonate de Chopin est donc la premiere œuvre de qualité pour le violoncelle dans ce XIX[e] siècle français. Sans doute si on la compare à la Sonate funèbre ou à la Sonate en Si min. n'atteint-elle pas à la grandeur ni de l'une ni de l'autre. Et si même dans l'œuvre de Chopin elle n'est pas négligeable, elle l'est encore bien moins dans la littérature du violoncelle. C'est un lieu commun de dire que Chopin ne savait écrire que pour le piano : cela explique peut-être pourquoi la Sonate en Sol m. est peu jouée et pourquoi les violoncellistes n'ont pas la curiosité de la lire ; ils ne soupçonnent pas qu'une fois les difficultés techniques aplanies, elle sert bien les qualités de leur instrument et se trouve être la première œuvre romantique de valeur écrite pour eux en France. Elle fut jouée pour la première fois chez l'auteur le 23 avril 1847 par Chopin et Franchomme au cours d'un concert privé donné en l'honneur de la Comtesse POTOCKA. Les deux artistes la rejouèrent le 16 février 1848 lors du dernier concert public de Chopin à Paris chez Pleyel.

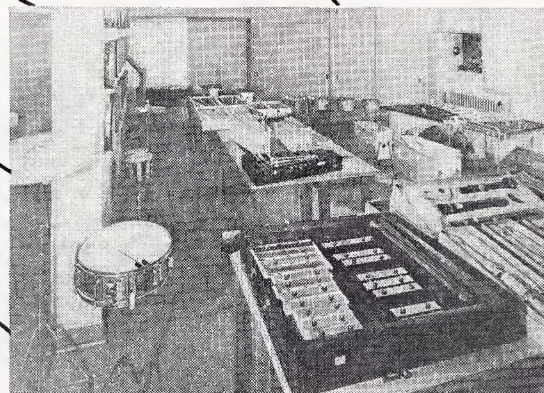
Récemment Paul Tortelier et Aldo Ciccolini en ont réalisé un bel enregistrement (nous sommes cependant un peu surpris dans le premier mouvement par un tempo un peu lent et des ralentis exagérés nous semble-t-il).

INSTRUMENTARIUM BOUVIER

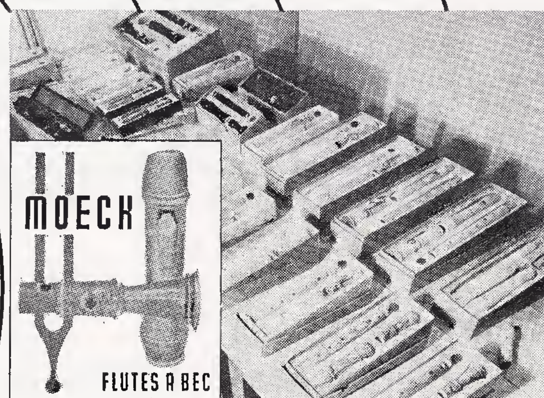
matériel
d'enseignement
musical











CATALOGUE SUR DEMANDE

FLUTES A BEC MOECK

BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris X° - 878-24-88
PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

Guy FERCHAULT

Professeur au Conservatoire Régional de Musique de Versailles et à l'Ecole Nationale de Musique de St-Maur.

RICHARD WAGNER

PARSIFAL

Depuis plusieurs années Rouen est devenu l'un des grands centres du Théâtre lyrique en France. Chaque dimanche les Parisiens prennent le train ou l'autoroute pour aller voir au Théâtre des Arts les ouvrages que l'opéra et le défunt opéra-comique ont totalement abandonnés. Ils peuvent y applaudir les artistes qu'ils devraient normalement voir au Palais Garnier et assister à des spectacles d'une qualité rare à tous les points de vue. Grâce à André Cabourg qui dirige cette maison avec un sens artistique très sûr, les Wagnériens se sont rendus en foule aux représentations de la **Tétralogie** en 1970, de **Tannhäuser** en 1971 et de **Parsifal** en 1972. L'ultime chef-d'œuvre de Richard Wagner a été pour la plupart de nos élèves une véritable révélation car tous n'ont pas la possibilité de se rendre à Bayreuth. Nous avons pensé que, dans ces conditions, une brève étude sur la génèse, les sources et le sens philosophique de **Parsifal** pourrait utilement compléter la connaissance sensible qu'ils en ont eue ; nous sommes reconnaissants à André Musson d'avoir bien voulu accueillir amicalement ces notes trop brèves pour un sujet si vaste.

GENESE DE PARSIFAL

Comme c'est également le cas pour « **Les Maîtres Chanteurs** » l'élaboration de **Parsifal** s'étale de 1845 à 1882 sur une période de 37 ans coupée d'interruptions plus ou moins longues et traversée d'interférences dues à la création d'autres œuvres. L'idée première se situe probablement à Marienbad en 1845, au moment où se précise le sujet de **Lohengrin ;** ce projet ne cessera de hanter Wagner à travers la composition du **Ring** et de **Tristan.**

Dans le plan primitif de **Tristan,** Wagner envisage d'opposer à Tristan, héros de la passion, Parsifal, héros du renoncement. Au dénouement du drame, Parsifal serait venu en pèlerin au chevet de Tristan pour apaiser son âme désespérée au seuil de la mort ; le thème musical de cette rencontre nous a été conservé. Par la suite Wagner y renonça.

Parsifal se présente de nouveau à l'esprit du compositeur le jour du Vendredi-Saint 10 avril 1857, assez impérieusement cette fois. Wagner vient d'entrer dans la propriété que les Wesendonck ont mise à sa disposition. Voyant luire au réveil, le soleil pour la première fois depuis son emménagement, il sent la joie l'envahir et se souvient que c'est le jour du Vendredi-Saint ; il dira plus tard à Hans von Wolzogen comment dans une sorte d'illumination intérieure il lui sembla entendre les voix d'anges chanter : « Tu ne porteras point d'armes en ce jour où le Seigneur mourut sur la croix pour le salut des hommes. » Il compose aussitôt la scène où Gurnemanz décrit à Parsifal le charme du Vendredi-Saint, jour de repentir et de pardon ; le renouveau de la nature entière semble s'associer au mystère de la Rédemption. Autour de cet épisode il construit rapidement un drame en 3 actes dont il ébauche l'esquisse à grands traits.

Bien qu'il interrompe ce travail pour se consacrer à l'achèvement de **Tristan** (et plus tard à celui des **Maîtres chanteurs)** il ne cesse néanmoins d'y penser : les lettres du 2 mars et du 23 mai 1859 écrites de Venise et Lucerne à Mathilde Wesendonck en témoignent. La personnalité de Kundry, celle de Parsifal commencent à se dégager nettement du schéma primitif ; mais c'est bientôt Amfortas qui apparaît à Wagner comme le centre et le sujet principal de l'action ; la lettre du 30 mai 1859 est à cet égard capitale dans la génèse de l'œuvre : « Le Graal, maitenant, d'après ma conception, c'est le calice de la Cène dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Sauveur crucifié. Quelle terrible signification acquiert ainsi la situation d'Amfortas, vis-à-vis de ce calice miraculeux ; lui, qui souffre de la même blessure, occasionnée par la lance d'un rival lors d'une aventure amoureuse et passionnée, il doit trouver son unique salut dans la consécration du Sang qui coula un jour de la blessure du Sauveur, lorsque celui-ci se mourait sur la Croix, renonçant au monde, délivrant le monde, mourant pour le monde ! Le sang pour le sang, la blessure pour la blessure — mais ici et là, quel abîme entre ce sang, cette blessure ! Tout extasié, tout en adoration devant ce merveilleux calice qui rougeoie d'un éclat suprême et doux, Amfortas sent la vie se renouveler en lui et il sait que la mort le refuse ! Il vit, il vit de nouveau et, plus terrible que jamais, la blessure fatale se fait plus brûlante : **sa** blessure ! L'adoration même devient une douleur ! Où est la fin ? Où est la délivrance ? Les souffrances de l'humanité pour toute la durée de l'éternité ! » Cette analyse psychologique du personnage d'Amfortas va conduire Wagner dans la même lettre, quelques pages plus loin, à porter le rôle de Parsifal au premier plan, pour des raisons purement dramatiques : « Il y a une autre difficulté pour Parsifal : il est indispensable comme sauveur désiré d'Amfortas ! Si Amfortas est exposé maintenant sous son véritable jour,

il acquiert un intérêt tragique à ce point démesuré qu'il devient presque impossible de placer à côté de lui une deuxième figure d'intérêt principal ; et pourtant cet intérêt principal doit être représenté **aussi** par Parsifal si l'on ne veut être obligé de le faire apparaître exclusivement sur la scène comme une espèce de Deus ex-machina très indifférent. Donc il faut mettre à l'avant-plan Parsifal et sa suprême purification, quoique prédestiné par sa nature contemplative et profondément compatissante. »

Ces lignes nous montrent que Wagner ne se souciait pas uniquement de la nature du sujet mais que sa mise en forme, sa structure dramatique le préoccupaient vivement.

S'il repousse de jour en jour la rédaction du poème, l'élaboration du drame n'en est pas moins continue dans son imagination de poète car il en reparle à Mathilde dans une lettre écrite à Paris au commencement d'août 1860. Le personnage de Kundry en est l'objet principal ; Wagner en scrute les profondeurs et définit, en conséquence, la nature possible de ses relations avec Parsifal et Gurnemanz dans la structure du drame entrevu.

Absorbé par l'**Anneau du Nibelung**, Wagner ne reparlera presque plus de Parsifal pendant un assez long moment ; c'est seulement du 27 au 30 août 1865, à Munich, qu'il trace une première esquisse en prose du poème mais il en reste là car les Maîtres chanteurs, la Tétralogie, la fondation de Bayreuth vont maintenant accaparer son activité.

Après un nouvel abandon de 12 années, Wagner reprend à Bayreuth son projet et rédige définitivement le poème de **Parsifal** du 14 mars au 19 avril 1877 ; il se consacre désormais à cette œuvre ultime. La partition commencée le 25 septembre 1877 est terminée le 13 janvier 1882 à Palerme, un an et un mois jour pour jour avant la mort du compositeur au Palais Vendramin à Venise.

Quelques mois après son achèvement, **Parsifal** était représenté pour la première fois (26 juillet 1882) sur la scène du Festspielhaus de Bayreuth. « C'est dans un sentiment bien déterminé, écrivait Wagner au roi Louis II de Bavière le 28 septembre 1880, que j'ai intitulé Parsifal : « Bühnenweihfestspiel » (festival scénique sacré... » Il est bon de le rappeler en un temps où l'on parle beaucoup de désacraliser Parsifal (et l'Art par la même occasion). Wagner ajoutait alors : « Je dois donc chercher à lui consacrer une scène et ce ne peut être que mon Bühnenfestspielhaus de Bayreuth, le **seul** qui existe. C'est là exclusivement que doit être représenté **Parsifal** dans toute la suite des temps ! jamais il ne doit être offert au public comme amusement sur aucun autre théâtre. » Cette volonté fut respectée jusqu'en 1913 ; mais trente ans après la mort de Wagner l'œuvre tomba dans le domaine public et fut représentée sur toutes les grandes scènes européennes. Paris en eut la révélation le 4 janvier 1914.

LE SUJET

En retraçant la génèse de Parsifal, nous avons pu cerner de près le sujet de l'œuvre, la structure du poème, la psychologie des principaux personnes et le sens des situations dramatiques qui leur permet de s'affronter. Pour nos lecteurs peu familiarisés avec cette œuvre, résumons-la dans ses grandes lignes telle qu'elle se présente sous sa forme définitive.

A Montsalvat, burg inaccessible, des chevaliers veillent sur le Saint Graal, vase sacré dans lequel fut recueilli le sang du Christ et sur la lance qui perça le flan du Sauveur. Près du Burg s'étend le domaine de Klingsor l'enchanteur qui se mutila volontairement pour échapper au péché, fut à jamais exclu de l'enceinte sacrée puis s'employa dès lors à perdre les chevaliers assez faibles pour tomber dans ses pièges. Amfortas, leur chef, succomba lui-même à la tentation et, maniée par Klingsor qui la lui ravit, la lance sacrée fit à son flanc une blessure que rien ne put fermer. Chaste et pur, Parsifal se dérobera aux maléfices de Klingsor et du jardin enchanté ; s'arrachant des bras de la pécheresse Kundry, le jeune héros s'empare de la lance et, d'un signe de croix, réduit en cendres le royaume du Mal. Alors la blessure d'Amfortas se ferme au contact de la sainte relique et le Graal resplendit de nouveau tandis qu'une blanche colombe descend lentement des hauteurs sur les chevaliers prosternés.

Le thème du renoncement, le symbole de la rédemption par la pureté, la négation du Vouloir Vivre (selon Schopenhauer) sont choses assez évidentes déjà dans le simple énoncé de l'action dramatique mais un regard sur les sources de la Légende et sur ce que Wagner en a retenu nous permettra d'en approfondir le sens.

LES SOURCES DE PARSIFAL

L'histoire du Saint Graal nous est contée au Moyen-Age par une série de romans, tantôt en vers, tantôt en prose dont les trames présentent certaines parentés plus ou moins lointaines.

On a longtemps cru que les chants gaëliques ou celtiques avaient fourni le modèle de ces multiples récits ; les traditions et les coutumes dont ils nous entretiennent auraient ainsi élaboré le schéma primitif d'un symbole que la pensée chrétienne allait transformer en s'en emparant. Le bassin merveilleux rempli d'herbes magiques doué du pouvoir de conférer la clairvoyance et la sagesse à celui qui le possède, l'écuelle où le druide sacrificateur recueillait le sang des victimes afin d'en tirer quelque présage, tout comme la coupe d'Hermès chez les Anciens et l'antique pierre noire de la Kaaba, seraient autant d'emblèmes religieux dont les peuples christianisés auraient fait dériver certaines de leurs pratiques rituelles.

Pour séduisante qu'elle soit, cette théorie met davantage en relief les facultés analogiques de l'esprit humain, qu'elle n'établit une filiation réelle entre les romans bretons et les récits antérieurs, car elle n'est aucunement fondée dans les faits. Bien au contraire, il semble aujourd'hui prouvé que les récits gallois ayant trait à Gerain, Owen et Peredur (Parsifal) se sont inspiré d'une façon souvent malhabile des romans de Chrétien de Troyes : Erec, Yvain et Perceval. Quant à l'histoire d'Artus, nous la trouvons traitée avec ampleur chez Gaufrei de Monmouth, un

demi-siècle auparavant : les actes prodigieux d'Artus y sont relatés avec un luxe de précisions qui ont largement influencé les versions ultérieures. Loin d'être la simple relation d'une légende populaire, ce conte semble être sorti de l'imagination d'un écrivain qui s'est plu à amalgamer des thèmes épars, d'origine très diverse ; mais Wagner n'a-t-il pas fait de même en élaborant ses drames ?

Chrétien de Troyes a-t-il connu le récit de Gaufrei de Monmouth ? Et s'en est-il souvenu en écrivant vers 1172 son **Lancelot** ? Il est en tout cas certain qu'il fut l'un des premiers à mêler la légende d'Artus à celle du Saint Graal ; l'entrecroisement des thèmes se manifeste dès les premières pages de Perceval et celles-ci méritent d'être résumées car elles contiennent des éléments dont Wagner se servira plus tard pour son drame sacré.

Se soustrayant à l'influence de sa mère (car elle veut lui cacher les mystères d'une chevalerie qu'elle rend responsable de la mort de son époux) Perceval part à la recherche d'Artus « le roi qui fait les chevaliers ». Désireux de revoir sa mère, Perceval, sur le chemin du retour est reçu dans un château somptueux par un vieillard qu'une ancienne et inguérissable blessure a cloué sur sa couche ; il est entouré de nombreux chevaliers : ceux-ci font silence lorsqu'une jeune fille portant un « graal » précédée d'un valet qui brandit une lance dont la pointe saigne, traverse la salle. Perceval reste muet ; il quittera l'étrange demeure le lendemain matin sans avoir posé la moindre question au sujet du Graal ; et cependant s'il eut interrogé qui que ce fut, le vieillard eut été sauvé.

La légende, laissée inachevée par Chrétien de Troyes, fut complétée par un auteur anonyme : selon lui, le Graal est le vase sacré où Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ ; cette version est celle qu'adoptera Wagner. Dans un travail analogue, Menessier et Gerbert de Montreuil nous ont surtout entretenu du neveu d'Artus : Gauvain, le plus célèbre des chevaliers de la Table Ronde et le compagnon d'aventures de Perceval ; or chez Chrétien de Troyes, c'est avec Gauvain que Perceval a fait le serment de ne pas se reposer avant d'avoir conquis les précieuses reliques qu'il a entrevues.

Pascal écrira plus tard : « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde, **il ne faut pas dormir** pendant ce temps là. »

Vers 1225, un nouvel auteur anonyme rassemble les éléments épars de la légende dans un vaste roman en prose : **Lancelot du Lac,** dont la première et la troisième parties (L'Histoire du Saint Graal et La Gueste du Saint Graal) se rattachent à la légende d'Artus. Là encore il existe de bien curieuses prémisses au **Parsifal** de Richard Wagner si l'on songe aux amours coupables de Guenièvre et Lancelot (Amfortas-Kundry) et à la prédestination de Galaad qui parviendra seul au but et seul contemplera dans la mort le mystère éternel du Graal tandis que le crépuscule s'étend pour toujours sur l'univers anéanti des chevaliers de la Table Ronde.

Les poètes étrangers se sont, bien entendu, emparé de ces légendes et le **Parsifal** de Wolfram d'Eschenbach qui est la source principale de Richard Wagner, représente un mélange assez heureux de ces manières diverses d'envisager le même sujet. Parmi ses sources, le chantre souabe cite volontiers un poète provençal nommé Kyot qui aurait lui-même puisé dans le manuscrit (retrouvé à Tolède) d'un poète arabe totalement ignoré des historiens ; le Midi, d'ailleurs, revient souvent sous la plume de Wolfram d'Eschenbach et les noms de villes méridionales abondent dans son récit. Il a subi sans doute certaines influences orientales car selon lui, le Graal serait une pierre précieuse : sur ce point précis, Wagner préfèrera la légende de Joseph d'Arimathie, mais s'il a pu connaître la généalogie de son héros c'est grâce à Wolfram qui la résume dans son introduction. Il lui empruntera de même le nom des personnages que Chrétien de Troyes n'avait pas nommément désignés. Les états d'âme successifs du héros sont amplement décrits et commentés par le poète allemand alors que le récit français se bornait à la relation objective des faits. Somme toute, Wolfram d'Eschenbach développe l'aspect moral du personnage qui n'était qu'à peine suggéré dans la version française primitive ; peut-être cette incursion dans la vie intérieure de Parsifal a-t-elle particulièrement séduit Wagner mais là se borne l'intérêt qu'il a pris à la manière dont Wolfram en avait rédigé le récit. Il se montre même assez sévère à son égard dans la longue lettre qu'il adresse à Mathilde le 30 mai 1859, lettre dont nous avons cité déjà quelques fragments : « Maître Wolfram en a pris à son aise, il entasse événements sur événements, enchaîne aventures à aventures, rattache au thème du Graal des faits et des tableaux curieux, bizarres, tâtonne à l'aveuglette et celui qui est sérieux demande : « Qu'est-ce qu'il veut donc ? » — Je ne le sais plus moi-même « devrait-il répondre ». Et l'indignation de Wagner se développe au cours des pages suivantes.

En vérité, Wagner juge Wolfram d'Eschenbach au nom d'une esthétique très différente de celle du poète car les lois du récit narratif qui peut dans certains cas se déployer, à la façon d'une rapsodie, par épisodes juxtaposés, ne sont pas celles du théâtre où chaque personnage doit incarner à tout moment non seulement l'être qu'il est présentement mais celui qu'il fut et celui qu'il sera. C'est cet esprit de syncrèse qui a guidé Wagner dans ses derniers drames et qui fait de lui l'un des plus puissants dramaturges de tous les temps.

Parsifal est l'aboutissement d'une longue évolution artistique et spirituelle au cours de laquelle le Graal fut sans cesse présent à l'esprit de Wagner comme il le fut dans les aspects concrets de ses différentes étapes. La **Cène des Apôtres** pour chœurs d'hommes (1843) et le projet de **Jésus de Nazareth** (1849) bien qu'assez éloignés de la Légende du Graal constituent cependant des préfigures de **Parsifal** par les tendances qu'ils révèlent ; certaines analogies dans la conception musicale ou dans la psychologie des personnages (Marie-Madeleine et Jésus, Kundry et Parsifal) sont assez sensibles pour nous apparaître comme une ébauche du drame sacré. Avec **Lohengrin,** Wagner avait effleuré le thème du Graal dont le héros est l'envoyé ; **Les Wibelungen** publiés en 1848 révèlent que le compositeur connaissait admirablement la légende

car il en parle déjà longuement avec force détails ; l'ébauche des **Vainqueurs,** sous l'aspect d'un drame bouddhique, comporte aussi dans l'opposition Ananda-Prakriti les symptômes précurseurs de l'antinomie Parsifal-Kundry. A travers ces recherches dramatiques et ces étapes mentales, Wagner s'acheminait vers la perfection formelle de son œuvre ultime ; perfection qui ne concerne d'ailleurs pas seulement la conception poétique mais aussi l'expression musicale qui en est inséparable.

L'EXPRESSION MUSICALE

Autant la partition de **Tristan et Isolde** (et particulièrement le prélude qui fit couler tant d'encre inutile peut paraître d'un art et d'un métier quintessenciés, autant celle de **Parsifal** apparaît simple et dénudée dans son souci d'exprimer la recherche de la pureté et du renoncement. Lorsqu'on se souvient de la réponse de Carissimi à ses admirateurs : « Si vous saviez comme il est difficile de paraître si facile ! » on conçoit aisément que la poursuite d'un tel but ne fut pas pour Wagner la moindre des difficultés qu'il rencontra dans sa tâche. Mais au terme de sa carrière, en pleine possession de ses moyens, il n'utilise que ce qui est strictement essentiel au développement de sa pensée ; on constate dans cette économie de moyens, dans cette simplicité expressive, un dépouillement total de tout ce qui constitue l'arsenal habituel des compositeurs de théâtre ; l'évolution même des leit-motiv est un symbole éloquent de cette ascèse : le déplacement de la note finale du thème par lequel débute l'ouverture permet de passer « in fine » de la forme fermée à la forme ouverte, du repli de l'âme pécheresse à l'ouverture rédemptrice sur la lumière éternelle.

L'harmonie, pour savante qu'elle soit, évoque toujours le style sacré que la Renaissance palestinienne avait mise à l'honneur et l'instrumentation, par la sobriété des moyens dont elle use, confère une poésie d'une fraîcheur incomparable à telles pages du 1er acte : Amfortas se rendant au bain, ou du 3e acte : l'enchantement du Vendredi-Saint. La prosodie enfin reste d'une constante justesse, fondant en accents identiques les inflexions de la parole et celles de la courbe musicale, comme il en était autrefois du Chant grégorien surgi de l'intonation verbale des textes latins.

A travers ce chant dépouillé, la quête de la pureté nous semble plus sensible et les symboles humains d'origine chrétienne s'en dégagent avec une force plus convaincante et davantage d'intensité. Ces symboles quels sont-ils ?

ESTHETIQUE

Conçu musicalement comme un immense oratorio dans lequel s'enchâsse la scène plus réaliste des Filles-Fleurs, **Parsifal** met tout d'abord en valeur les thèmes chrétiens de la légende, ces thèmes dont le Graal est le fondement essentiel car autour de lui gravitent le souvenir vivant de la Cène et de la mort du Christ, l'idée du Péché et la notion de rédemption ; mais la quête dont il est l'objet symbolise l'idéal de pureté qui se dresse en face de la corruption humaine, reflet de l'idéal artistique que Wagner a poursuivi toute son existence malgré la pourriture sociale de son temps qu'il stigmatisait sans relâche.

Le royaume du Graal ne se révèle pas nécessairement à tous ceux qui le cherchent : il faut en mériter l'accès et quiconque parvient jusqu'à lui cesse d'habiter notre bas monde pour participer à cet au-delà dont la lumière éternelle lui est révélée : symbole de l'ascèse particulière à l'artiste qui réalise d'autant mieux son rêve qu'il s'éloigne davantage d'autrui afin de mieux le rejoindre dans l'absolu d'une fraternité supra-terrestre.

Le plus important, peut-être, n'est-ce pas l'existence d'une inquiétude latente (celle, par exemple, de Parsifal au second acte) qui conduit l'homme à s'élever au-dessus des choses humaines, à se dépasser lui-même pour atteindre le mystère inconnaissable, certes, mais déjà pressenti ici-bas ? Dans le **Parsifal** de Richard Wagner, la **quête** est d'ailleurs moins sensible que les élans contradictoires et l'inquiétude qui déchirent le héros dans sa lutte pour s'affranchir du péché ; c'est moins la pensée du Graal entrevu que le souvenir de la blessure d'Amfortas qui détourne Parsifal du baiser de Kundry et l'élève aux cimes du pouvoir surnaturel, fruit de sa chasteté : image suprême de la Rédemption par la puissance suprême du Renoncement et de la Pitié. Wagner réjouit ici la morale de Schopenhauer.

Mais il y a encore dans **Parsifal** quelque chose que peu d'exégètes, à ma connaissance, ont signalé : c'est le problème du Salut, conditionné par celui de la liberté humaine, qui se pose à des degrés divers dans les autres ouvrages wagnériens. Si les ambivalences sont assez nombreuses dans **Parsifal**, cela provient sans doute de ce que la quête et la découverte du Graal sont conditionnées par un choix constant et libre. En Kundry se conjuguent la pécheresse et la pénitente ; la lance qui put blesser Amfortas peut aussi le guérir ; le second acte nous montre les oscillations de Parsifal entre la chute et le refus, entre le désir et la chasteté : c'est en lui que se livre le combat, c'est à lui qu'il appartient de choisir parmi les tendances qui s'affrontent en son âme ; Wieland Wagner l'avait fort bien compris car sous les apparences d'une scène de séduction qui pourrait être assez banale ailleurs, il en avait conçu la représentation, à Bayreuth, comme l'aspect symbolique des antagonismes qui assiègent le héros. Le langage lui-même comporte de telles ambivalences : « Die Zeit ist da » proféré par Kundry au 1er acte n'a pas le sens que lui donne Klingsor au début du second.

Que signifient au juste ces ambivalences, si fréquentes dans l'œuvre de Wagner, en dehors de leur intérêt dramatique ? Le souci d'exalter la vie intense assoiffée d'absolu a conduit le dramaturge à nous proposer un ensemble de héros chez lesquels cohabitent des tendances contradictoires ; celles-ci constituent la base de l'action dramatique mais ne conditionnent pas, a priori, son évolution qui dépend du choix auquel s'abandonneront les principaux protagonistes. Le nœud du drame, chez Wagner, réside essentiellement dans ce choix ; les oscillations du héros entre les divers pôles qui le sollicitent vont lui

permettre de se déterminer lui-même, elles posent donc implicitement le problème de la liberté la plus haute qui puisse s'offrir à l'homme : celle de choisir entre tous les êtres possibles qu'il sent en lui, l'être qu'il sera.

« Werde wer du bist » conseillait Gœthe à ses disciples : « Deviens qui tu es » c'est-à-dire celui que tu es réellement dans ton essence et dans ta destinée, dans l'éternité de ton âme aussi. C'est le problème à la fois humain et divin que laisse transparaître l'œuvre ultime de Richard Wagner à l'heure où vont bientôt s'ouvrir pour lui les portes de l'absolu : heure crépusculaire (non pas au sens où l'entendait Nietzche) mais combien riche de clarté intérieure et de lumière entrevues dont **Parsifal** reste le témoignage le plus bouleversant parce que le plus humainement vrai.

« Le **Parsifal** sera décidément ma dernière œuvre... ...d'ici peu de temps je serai mort » aurait déclaré Wagner au début de 1883 à quelques visiteurs venus s'enquérir de ses projets. Sans doute avait-il alors le sentiment que son dernier drame était le couronnement de son œuvre, qu'il ne pourrait jamais dépasser une telle richesse d'humanisme et de vie intérieure et que l'expression de la vie surnaturelle l'avait inéluctablement conduit au seuil de l'Eternité.

Bibliographie sommaire :

Maurice Kufferath : **Le Théâtre de R. Wagner : Parsifal** (1893) (Fichbacher).

Vincent d'Indy : **Introduction à l'étude de Parsifal** (s. d.) (Mellottée).

H. Lichtenberger : **Richard Wagner poète et penseur** (Alcan 1911).

Joseph Bédier et Paul Hazard : **Histoire de la Littérature française** (Larousse 1923).

Guy Ferchault : **Le problème de la liberté humaine dans les drames wagnériens** (Programmes de Bayreuth - 1970).

Guy Ferchault : **La notion de salut dans le théâtre de Wagner** et **Le Thème du Graal** (Encyclopédie des musiques sacrées - T. III - Labergerie 1971).

Jean MAILLARD

BIBLIOGRAPHIE

Répertoire métrique des trouvères, par Ulrich MOELK et Friedrich WOLFZETTEL, in 8° raisin, 682 p., Wilhelm Fink Verlag, Munich (1972).

Il est bien connu aujourd'hui que la poésie lyrique des troubadours et des trouvères fut, aux XIIe et XIIIe siècles, un modèle pour l'Europe entière : non seulement dans le domaine de l'éducation (la courtoisie), des rapports sociaux, de la promotion de la femme, de la conception même de la vie mais encore, et c'est là qu'elle nous intéresse de prime abord, nous autres musiciens, dans celui de la poésie et de la musique. C'est avec eux que l'intime union des vers et de la mélodie est parvenue à son plus riche équilibre. Avant même de pénétrer l'esthétique de l'un ou l'autre aspect, c'est leur équilibre souverain qu'il convient de mettre en lumière, en soulignant la richesse et la variété des structures afin d'en comprendre les raisons.

Cette tâche a été réalisée pour les œuvres des troubadours par un jeune érudit trop tôt disparu : Istvan Frank, avec son Répertoire métrique des troubadours *paru en* 1952 *et* 1957 *chez Champion.*

Restait une lacune considérable à combler dans le domaine de la poésie d'oïl. C'est chose faite, grâce à deux érudits allemands secondés par une petite équipe d'assistants : Ulrich Moelk et Friedrich Wolzettel qui viennent de réaliser pour la Wilhem Fink Verlag de Munich un très précieux Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350. *On ne peut que s'incliner devant un tel travail et exprimer notre gratitude tant aux auteurs pour leur patience d'abeilles, la perfection du français dans lequel ce livre allemand est rédigé, le travail minutieux des typographes qui ont eu à résoudre des problèmes particulièrement délicats.*

Une Introduction méthodologique et bibliographique de plus de cent pages précède le Répertoire proprement dit, dans lequel sont recensées 1561 *formules strophiques (de quoi rêver lorsqu'on songe au champ fort limité de la strophique moderne !) correspondant au dépouillement de plus de* 2 500 *chansons de trouvères, rondeaux, virelais, ballades, lais, avec la référence de leur édition.*

Un système judicieux de fiches perforées sert de grille pour repérer dans le cours de l'ouvrage toute pièce composée selon un rythme ou un schéma déterminé : au nombre de 74, *ces fiches correspondent à diverses caractéristiques que l'utilisateur peut combiner selon le but précis de sa recherche.*

Il s'agit donc d'un ouvrage d'érudition fondamental pour une étude sérieuse de la lyrique d'oïl au Moyen-Age : sans même qu'on ait à le recommander, échappant par sa substance même à la banalité d'une vulgaire publicité, ce Répertoire métrique *de Moelk et Wolfzettel s'impose par sa richesse documentaire dans toute Bibliothèque universitaire ou spécialisée.*

C.A.E.M. 1972

Palmarès

1re PARTIE - ADMISSION DEFINITIVE

MM. : 1, Aguila Jésus - 2, Huzar Bohdan - 3, Marty Gérard - 4, Casadesus Gréco - 5, Barutaut Jean ; Lhuillier Alain - 7, Chassin de Kergommeaux Pierre - 8. Utard Jean-Marie - 9, Hechler Philippe - 10, Aprahamian Paul - 11, Mesple Raymond - 12, Souque Bruno - 13, Verdier Bernard - 14, Carrière Jean-Pierre - 15, Ducol Bruno - 16, Baltes Gabriel ; Vieille-Girardet Jean-Louis - 18, Caron Jean-Louis - 19, Faucher Jean-Pierre ; Zavadil Louis - 21, Renault Michel - 22. Lacreuse René ; 23. Capcarrère Michel - 24, Pelatan Robert.

Mes, Mlles : 1, Lemaître Nicole - 2, Braun Monique - 3, Large Catherine - 4, Brunaniche Janick - 5, Prenat Anne-Caroline - 6, Rondy Marie-Noëlle - 7, Barioz, née Mary Josiane ; Taine, née Letters Thérèse - 10, Aury Cécile ; Pauron Thérèse - 12, Cauchy, née Cocu Josée - 13, Mayran de Chamisso Blandine - 14, Etienne Suzane ; Huin Raphaelle ; Lapeyrigne Monique ; 17, Cerato Geneviève - 18, Bard Annelydie - 19, Ferraton Marie-Paule - 20, Moraud, née Labat Annie - 21, Fornas Colette - 22, Filipigh Geneviève - 23, Teyssier Danièle - 24, Garnery Monique : Louis Geneviève - 26, Migiani Dominique - 27, Merigon Nicole - 28, Dinot Christine - 29, Philip Bernadette - 30, Chomel, née Magnin Claire ; Taugain Marie-Hélène - 32, Depret Christine ; Mauer Sylviane - 34, Devailly Andrée - 35, Pavageau Françoise - 36, Kahn Martine - 37, Poncet Monique ; Richner Claudine ; Zavadil, née Estellon Annie - 40, Dimus Sylvette - 41, Ponsin Benjamine.

2e PARTIE - CANDIDATS ET CANDIDATES ADMIS.

MM., Mmes, Mlles : 1, Charles Agnès - 2, Aivazian Christine - 3. Brunebarde, née Sternis Catherine - 4, Hourcade Pierre - 5, Hervé Michelle ; Laille Muriel - 7, Barbe Chistine - 8, Soualle Pierre - 9, Duperret Claude ; Foures Henry - 11, Brunebarbe Jean-Claude ; Chevignon Marie-Claude - 13, Rouget, née Mordy Marie-José - 14, Peyreaud Evelyne - 15, Studer Bernard ; Heligon, née Gremillet Brigitte ; Schmitter Claude - 18, Le clercq Guy - 19, Nègre Michel - 20, Maillebuau Christine - 21, Crousier, née Varenne Dominique ; Julien, née Fasanino Régine - 23, Tarteaut Pierre - 24, Autebert Chantal - 25, Wisson Bernard - 26, Luzignant Jean-Louis - 27, Sarre Jean-Claude : Mahé Madeleine - 29, Borzeix, née Bourgoin Françoise ; Piney, née Boyer Isabelle - 31, Bécard Michel ; Fayret Michel ; Corrigou Michelle - 34, Quetin, née Pallaud Laurine - 35, Borzeix Didier - 36, Fischer Michel ; Callot Joëlle - 38, Rey Marie-Madeleine - 39, Mourgues Annie - 40, Meau Jacques - 41, Père Jean-Claude ; Babelon Evelyne ; Morgenstern Christiane - 44, Laval Henri ; Carlue Monique ; Enoch, née Ternard Dominique - 47, Planas Angéline - 48, Germain Françoise - 49, Piney Georges ; Drouet Anne-Marie - 51, Pastorelli Elisabeth - 52, Méreaux Max - 53, Montreuille Pierre - 54, Dhermy Jean-Louis ; Richardot Myriem - 56, Husson Alain - 57, Rouvière Jean-Claude ; Robert Monique - 59, Castelain Francine - 60, Caens Hervé ; Auffray Claude - 62, Moretti, née Obellianne Nicole ; Nougaret, née Coste Lydie - 64, Jaxel-Truer Richard ; Assaleix Annie ; Enjalbert Nicole 67, Rossignol Annie - 68, Astier-Perret, née Perennec M.-Fr. - 69, Cardo Robert - 70, Jurvillier, née Branche Danielle - 71, Guérin, née Muniesa Michelle - 72, Masson Marie-Claude - 73, Lemercier Marie-Thérèse - 74, Bouttier François - 75, Tugène, née Meillon Annie - 76, Rigault Michel - 77, Randon Geneviève - 78, K'Vella Martine - 79, Cardo, née Paintandre Elisabeth.

BACCALAUREAT 1973

(Epreuve facultative)

Le fascicule (supplément au numéro 192) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1973 :

Liszt : Au lac de Wallenstadt (Année de Pèlerinage, Livre I, Suisse) - **Ed. Lalo : Symphonie espagnole - M. Ravel : Don Quichotte à Dulcinée** (chant et piano) sera en vente vers le 20 novembre 1972 au prix de **6 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. : 1809-65 PARIS.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1,	**Berlioz** : Le Carnaval romain	**F 3**
— N° 2,	**Beethoven** : La Sonate à Kreutzer	**F 3**
— N° 3,	**Ravel** : Jeux d'eau	**F 3**
— N° 4,	**Haydn** : Symphonie La Surprise	**F 3**
— N° 5,	**Vivaldi** : Les Saisons	**F 3**
— N° 6,	**Prokofiev** : Pierre et le Loup	**F 3**
— N° 7,	**Roussel** : Le Festin de l'araignée	**F 3**
— N° 8,	**Smetana** : La Moldowa	**F 3**
— N° 9,	**Ravel** : Le Tombeau de Couperin	**F 3**
— N° 10,	**Stravinsky** : L'Oiseau de feu	**F 3**
— N° 11,	**Haendel** : Water Music	**F 3**
— N° 12,	**Tchaïkovsky** : Casse Noisette	**F 3**
— N° 13,	**Schumann** : Les Deux grenadiers	**F 3**
— N° 14,	**Weber** : Le Freischutz (ouverture)	**F 3**
— N° 15,	**Borodine** : Le Prince Igor	**F 3**
— N° 16,	**Beethoven** : Concerto de violon	**F 3**
— N° 17,	**Berlioz** : Symphonie fantastique	**F 3**
— N° 18,	**Bizet** : L'Arlésienne	**F 3**
— N° 19,	**Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade	**F 3**
— N° 20,	**Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition	**F 3**
— N° 21,	**Honegger** : Pacific 231	**F 3**
— N° 22,	**Beethoven** : Coriolan (ouverture)	**F 3**
— N° 152,	**Beethoven** : 8e Symphonie - **Berlioz** : Chasse royale, Orage - **Debussy** : Mandoline, Chevaux de bois	**F 5**

A propos des « Chansons madécasses » de M. RAVEL

COMMENT LIRE ET NOTER LES HARMONIQUES DES CORDES (II)

par Jacques CHAILLEY

(avril 72)

Notre précédent article (1) s'était efforcé de clarifier une pratique présentée de manière empirique. Nous devons à notre élève Daniel Humbert, que nous en remercions, des observations (2) qui nous ont permis une nouvelle réflexion et, comme conclusion, une nouvelle simplification de méthode. On nous excusera donc de revenir à nouveau sur la question.

Nous laisserons de côté cette fois l'exposé acoustique, que présentera lui-même D. Humbert dans un article indépendant, et en viendrons de suite à notre propos, qui est essentiellement pratique et déterminé par le titre de notre article.

Répétons d'abord ce qu'a d'« artificiel » et d'inexact la distinction entre harmoniques **naturels** et **artificiels** telle que la présentent certains traités d'orchestration : qu'un harmonique soit pris avec un doigt effleurant à partir d'une corde à vide, ou avec deux doigts dont l'un appuie et l'autre effleure, cela ne change absolument rien à la nature du phénomène : le second cas impose seulement des limitations d'emploi dues aux possibilités d'extension des doigts ; mais dans les deux cas, que la **corde nue** (c'est-à-dire la longueur totale vibrant sans tenir compte de l'effleurement) qui est toujours délimitée d'un côté par le chevalet, le soit de l'autre indifféremment par le sillet **(corde à vide)** ou par le doigt appuyé **(corde doigtée),** les données physiques restent les mêmes.

Il serait donc souhaitable de renoncer à la définition trompeuse donnant comme harmoniques naturels ceux qui correspondent à la corde à vide et comme harmoniques artificiels ceux qui correspondent à la corde doigtée ; si on tient à conserver la distinction, il faut lui donner un autre critère. Nous proposerions volontiers le suivant :

1) appeler **harmoniques naturels** ceux où le doigt effleure la note qui « sortira » effectivement. C'est le cas lorsque la note effleurée est elle-même un harmonique de la corde nue et c'en est le seul cas ; elle ne peut donc être inférieure à son octave. L'harmonique naturel s'écrit simplement par la note à entendre surmontée d'un zéro (3) ; effleurer cette note au lieu de l'appuyer en modifie alors le timbre, mais non la hauteur. On emploie surtout les harmoniques naturels à partir des cordes à vide, pour des raisons de doigté, et c'est là la raison de la confusion indiquée, mais on répète que ce fait est indépendant de leur définition, car on peut aussi prendre des harmoniques artificiels sur les cordes à vide.

2) appeler **harmoniques artificiels** ceux où le doigt effleure non pas l'harmonique qui « sortira », mais une autre note qui le fera sortir. On écrit alors non pas le son entendu, mais la manière de l'obtenir, ce qui comporte deux éléments à noter : la note de corde nue (écrite comme une note ordinaire), la note à effleurer (écrite en losange au-dessus de la précédente) (4). Si la corde nue est une corde à vide et si aucun doute ne peut naître sur son identification, on peut en sous-entendre la notation, mais on ne pourra lire correctement le résultat qu'en la restituant lors de la lecture.

Ayant donc noté le son de la corde nue et celui de la note effleurée, l'harmonique entendu sera **un 3e son non écrit qu'il faudra calculer** à partir des deux premiers. L'objet du présent article est de tenter de subs-

---

(1) - **Education Musicale,** n° 187, avril 1972.

(2) - Le son résultant n'est celui du plus petit des deux seggents AC et CB que pour les harmoniques naturels et pour les artificiels dans lesquels le son complémentaire correspond à 1/n, ce qui a lieu pour les intervalles écrits usuels n'excédant pas la quinte ; si l'intervalle écrit se situe entre la quinte et l'octave, ce qui est plus rare, cette règle n'est plus valable.

(3) - Certains auteurs notent également le son de la corde nue, soit entre parenthèses, soit par une indication telle que **sul G.** On verra par l'article de D. Humbert que cette précision peut en certains cas ne pas être indifférente. Certains autres notent l'harmonique naturel par une note évidée non losangée, mais cette méthode risque de créer des confusions, et n'est pas généralisée.

(4) - Ici encore on relève des variantes ou des fantaisies dans la façon de noter. Celle que nous exposons est le plus généralisé et nous souhaitons en conséquence qu'elle soit normalisée.

tituer une méthode raisonnée aux relevés de nomenclature pure et simple auxquels se bornent trop souvent les traités habituels ; le précédent article déjà avait proposé dans ce but une façon de procéder que nous croyons inédite (5) ; celle que nous proposons maintenant, en aboutissant au même résultat, nous semble un progrès sur la précédente.

Voici donc la méthode que nous suggérerons, après avoir fait observer que l'on n'a jamais à tenir compte de la **note** effleurée, mais seulement de l'**intervalle** que cette note forme avec la corde nue (nous l'appellerons « **intervalle écrit** »), et en rappelant que l'on doit toujours avoir présent à l'esprit (et à la mémoire) le **tableau-type des harmoniques** (fig. 1) que l'on peut arrêter pratiquement au n° 8 :

1) **Rechercher, sur le tableau-type, la première présentation de l'intervalle écrit, et en retenir le son le plus élevé.**

2) **Regarder, sur le même tableau, l'intervalle formé entre ce dernier son et la fondamentale (n° 1 du tableau).**

3) **Reporter sur la corde nue l'intervalle ainsi trouvé. Le résultat sera le son entendu.**

On peut procéder, en pratique, de deux façons différentes :

1) **Transposer toute de suite le tableau des harmoniques** (fig. 1) à partir de la corde nue (fig. 2). En ce cas, **on trouvera directement le son entendu,** qui sera le plus élevé des deux sons offrant l'intervalle cherché, ou si l'on préfère, le point d'aboutissement de la recherche dudit intervalle sur le tableau, quel que soit le son le plus bas de l'intervalle écrit.

Ex. : soit à traduire le **Sol** losangé de contrebasse écrit par Ravel sur la 1re ligne de clef de fa **(Sol 1)** (cf. fig. 3) ; sachant que la corde nue ne peut être que le **Mi 1** formant avec ce **Sol** une tierce mineure, je chercherai la tierce mineure sur le tableau transposé des harmoniques de **Mi 1** (fig. 2) ; je la trouverai entre les nos 5 et 6, **Sol dièse 3** et **Si 3.** Le son cherché (compte non tenu de la transposition d'octave propre à la contrebasse) sera le plus élevé des deux, donc le **Si 3.**

2) **Chercher l'intervalle sur le tableau-type** des harmoniques, sans se donner la peine de le transposer, et **retenir le numéro de son point d'aboutissement. Rechercher ensuite sur la corde nue l'harmonique portant le même numéro : ce sera le son entendu.** Ainsi, dans l'exemple précédent, je chercherai la tierce mineure sur le tableau-type de **Do** (fig. 1), et la trouverai entre **Mi et Sol ;** le point d'aboutissement de ma recherche est donc le n° 6 de ce **Sol :** je retiendrai ce numéro 6 et n'aurai plus qu'à chercher quel est le 6e harmonique du **Mi 1** de corde nue. Je trouverai le même **Si 3** que précédemment, et ce sera la note cherchée.

Rien n'empêche d'ailleurs d'épargner tout calcul et de se baser, à condition de ne pas dépasser la quinte, sur le tableau n° 6 de notre précédent article : il est toujours valable et donne directement les solutions pour les harmoniques artificiels les plus usités.

***

Abordons maintenant le second aspect de la question, celui qui intéresse non plus le lecteur, mais le compositeur, surtout s'il n'est pas lui-même instrumentiste : « Comment noter les harmoniques ? »

— Un même harmonique peut être obtenu de plusieurs façons différentes, mais sa sonorité ne sera pas rigoureusement identique selon qu'il est produit par un doigté ou par un autre. Le compositeur devra donc choisir en fonction d'une part de la sonorité désirée, d'autre part de la facilité d'obtention (les harmoniques trop difficiles à obtenir courent le risque de mal sortir).

On peut théoriquement, à partir d'une corde nue donnée, obtenir en sons harmoniques toutes les notes figurant sur son tableau d'harmoniques, et celles-là seulement : on peut en outre les obtenir de plusieurs manières différentes, entre lesquelles il faudra choisir, non seulement en fonction des servitudes instrumentales qu'il faut connaître, mais aussi en fonction du timbre recherché (car un même harmonique d'une même corde nue peut avoir une sonorité très différente selon la manière dont il est obtenu). On se bornera ici à la recherche des principes théoriques de notation.

Fig.I - Tableau-type : harmoniques du DO1

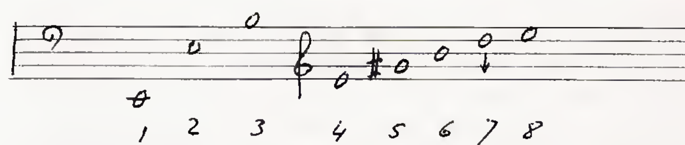


Fig.2 - Exemple de tableau transposé : harmoniques de la corde MI1 de contrebasse (hauteur écrite)

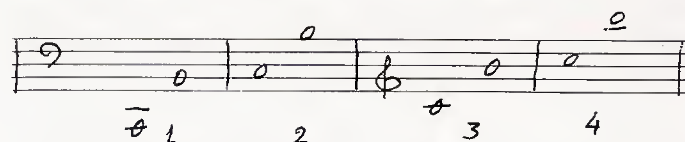


Fig. 3 - Numérotation des octaves.

L'**harmonique naturel** ne s'emploie guère qu'à partir des cordes à vide, lorsqu'il coïncide avec le tableau transposé des premiers harmoniques de cette corde.

(5) - On y rectifiera une erreur d'impression qui rend incompréhensible le S 2 de la conclusion. Il fallait lire « en soustrayant de l'unité l'intervalle noté ». En outre les deux notes 1 de la p. 19 et 2 de la p. 22 ont été interverties.

On a vu que c'est là une conséquence des servitudes de doigté, et non la définition même de l'harmonique naturel.

L'**harmonique artificiel** peut se prendre indifféremment sur corde à vide ou sur corde doigtée. Conservant l'exemple de Ravel (**Si 3** à faire sortir sur la contrebasse) (6), 3 cas peuvent se présenter :

1) Je veux produire le **Si 3** de contrebasse en connaissant le doigté choisi, qui est ici celui de tierce mineure. Celle-ci, sur le tableau-type de **Do,** se trouve entre 5 et 6, soit **Mi-Sol,** déterminant entre ce **Sol** et la fondamentale **Do** une distance de 2 octaves plus quinte. Deux octaves plus quinte en descendant du **Si 3** désiré m'indiquent le **Mi 1** de la corde nue que j'écrirai ou sous-entendrai en le surmontant de sa tierce mineure, soit **Sol 1.**

2) Je veux produire le même **Si 3** en connaissant la corde choisie, ici **Mi 1** de ma contrebasse ; l'intervalle est deux octaves plus quinte. Sur mon tableau-type à fondamentale **Do 1** cet intervalle donnerait le **Sol 3,** harmonique n° 6, qui fait suite au **Mi 3** de l'harmonique n° 5. L'intervalle 5-6 étant une tierce mineure, c'est une tierce mineure que j'écrirai en losange au-dessus du **Mi 1** de corde nue, soit **Sol 1.**

3°) Je veux produire le même **Si 3,** mais n'ai d'idée préconçue ni sur la corde, ni sur l'intervalle. Je chercherai successivement ce qui se passe en prenant le **Si 3** cherché comme harmonique n° 2, puis n° 3, n° 4, etc. (jusqu'à 8 au maximum) et comme intervalle écrit celui produit avec les numéros précédents. Si je prends mon **Si 3** comme n° 2, le seul intervalle possible est 1-2, soit l'octave (harmonique naturel de **Si 2 ;** si je le prends comme n° 3, il peut être 1-3, harmonique naturel de **Mi 2** (il y a harmonique naturel quand le 1er chiffre est 1), ou 2-3, quinte, qui désigne comme corde nue n° 1 ce même **Mi 2.** Si je prends mon **Si 3** comme n° 4, je puis utiliser 3-4, quarte, donnant pour corde nue n° 1 le **Si 1** avec **Mi 2** losangé ; je dois éliminer 2-4, octave, parce qu'il répète 1-2 antérieur ; mais je puis retenir 1-4, qui fait de mon **Si 3** l'harmonique naturel n° 4 de **Si 1.** Comme n° 5, je puis retenir soit 4-5, tierce majeure, qui renvoie à **Sol 1** avec **Si 1** losangé ; ou 3-5, sixte majeure, même fondamentale, **Sol 1** avec **Mi 2** losangé ; ou 2-5, octave + tierce majeure, même fondamentale **Sol 1** avec **Si 2** losangé. Je puis continuer de la sorte, jusqu'au moment où, prenant mon **Si 3** comme n° 5, je trouverai enfin une corde nue **Mi 1** qui cette fois soit une corde à vide ; 4-5 m'indiquant la tierce mineure, je surmonterai ce **Mi 1** (que je pourrai sous-entendre) du **Sol 1** losangé de sa tierce mineure et j'entendrai le **Si 3** cherché. C'est évidemment la bonne solution, et c'est bien pourquoi Ravel l'a choisie.

---

(6) - Nous raisonnerons sur la notation écrite sans tenir compte de la transposition d'octave jusqu'à la contrebasse et qui reste valable pour l'harmonique comme pour la note simple.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

par Henri BARRAIL

PLEIN JEU

Cette collection est éditée deux fois par an par la maison Heugel. Nous avons relevé dans la dernière livraison :

A PLUSIEURS VOIX, collection dirigée par Jacques Grimbert.

PJ 205 : Le doux chagrin de Gilles Vigneault (4 vm, guit., flûte à bec) est une belle chanson que la radio a rendue populaire. La mélodie seule pourra être chantée, ou jouée à la flûte à bec dès la 6e, à la grande joie des élèves. On pourra faire la même chose avec Carnavalito Quebradino (PJ 206) mais à partir de la 4e seulement. Je pense qu'il s'agit d'une chanson enregistrée sur la flûte indienne par un groupe sud-américain. Les jeunes auront grand plaisir également à chanter Qui peut-être (No hay qui en puedaJ, sorte de valse espagnole, bien rythmée, écrite pour 4 vm, avec paroles françaises et espagnoles, et Guantanamera (PJ 216) que tout le monde connaît. Signalons aussi Los cuako mulero (PJ 214) pour 4 v féminines, et L'Arbre de Cesar Geoffray (PJ 207) pour 4 vm.

Dans la même collection, voici des œuvres plus classiques : 3 madrigaux de Mario Gabliano (5 vm - PJ 208), la Battaglia d'A. Gabrieli (8 vm - PJ 210), O doux parler de Ronsard et Roland de Lassus (2 chœurs à 4 vm - PJ 209), et enfin le Printemps de Claude Le Jeune (7 v - PJ 243).

PER CANTARE E SONARE, collection dirigée par Jean Turellier (voix et instruments).

PJ 197 : Su Su pastorelli vezzosi pour 3 vm et continuo de Monteverdi.
PJ 198 : Je muir d'amourette, rondeau d'Adam de la Halle.
PJ 199 : Pastoureaux, noël pour 3 mixtes et instrument ad lib (flûte, triangle...), œuvre charmante, harmonisée par Jean Turellier.
PJ 200 : Chanson norvégienne pour 4 v m et guitare ad lib.
PJ 203 : 3 répons de la semaine sainte de Johann Michaël Haydn, pour 4 v m, contrebasse et orgue.

LE CONCERT INSTRUMENTAL, collection dirigée par Michel Sanvoisin.

PJ 217 : Concerto en sol majeur pour 4 violons de Telemann, partition et parties séparées.
PJ 219 : Fantaisie en écho de Marin Marais (2 violes de gambe ou 2 violoncelles et continuo).
PJ 223 : 6 trios de flûte à bec du siècle d'or espagnol.
PJ 222 : Menuet d'Alberti (2 flûtes à bec soprano et 2 menuets provençaux du XVIIIe siècle).

DUOS ET TRIOS DE LA RENAISSANCE, restitués par Aimé Agnel (transcriptions originales pour voix égales ou mixtes convenables aux instruments).

PJ 185 : 3 vé Jean Richafort : En revenant du bois.
PJ 186 : 3 v m Sermisy : Ave Maria.
PJ 187 : 3 v m Jacotin : Dame d'honneur.
PJ 188 : 3 v m Jacotin : Qui veut aimer.
PJ 189 : 3 flûtes à bec (SAT) Je ne sais comment (XVIe siècle).
PJ 190 : 2 v m (MS et T) Elle s'en va de moi la bien-aimée (Marot et Didier Le Blanc).
PJ 191 : 3 vé Bonjour mon cœur (J. de Castro).
PJ 192 : 3 v m Mon cœur se recommande à vous (J. de Castro).
PJ 194 : 3 v m Gentils galants (Richafort).

AMS TRAM GRAM, collection dirigée par Colette Bertin (chansons faciles pour voix égales et instruments).

PJ 228 : 4 chansons populaires harmonisées à 2 v. c. par Jacques Feuillic : Sommeil viens, la puce, le 4 novembre, c'étaient 3 frères.
PJ 230 à 233 : 4 chansons de Marc Bleux pour 1 ou 2 voix (d'enfants) certaines avec acct. de petites percussions, de flûte ou de piano.

CHANSONS DE NOTRE TEMPS, collection dirigée par R. Passaquet.

Parmi les dernières chansons parues, voici :
— Le männerchor de Steffisbourg (PJ 236) et Abécédaire (PJ 237) deux chansons, enregistrées par les Quatre Barbus, pour 4 vé.
— La complainte du corsaire (H. Contet, Agrassi) (PJ 239) pour 4 vé.
— Les enfants tristes (A. Vanderlove) pour 4 v m.
— Les cathédrales (A. Sylvestre) 4 v m.

12 CANONS DU XVIe SIECLE à 40 V M, restitués par Georges Dottin (CPJ 8).

Certaines mélodies semblent trahir, certaines une origine populaire, d'autres, plus savantes d'origine, étaient connues avant le XVIe siècle. Ces canons, à la 5te, à la 4te, à la 8ve ont pour auteurs Brumel, Jannequin, Sermisy, Willaert, Pierre de la Rue, Mouton, etc.

TYLMAN SUSATO : Le premier livre de chansons à 2 ou 3 parties (volume 1, volume 2, chacun 7,10 F), restitution A. Agnel.

« En délaissant le bas, le nouvel apprenti s'exercera avec petite compagnie jusqu'à ce qu'il sera plus expert. Il pourra alors chanter ou jouer en toute manière d'instruments avec plus grande compagnie. »

Un grand nombre de pièces empruntent leurs thèmes aux chansons amoureuses du XVIe siècle, le débutant trouvant plus facile de déchiffrer un air connu. Les chansons sont groupées selon les modes, les thèmes, les textes. Les instruments peuvent se mêler aux voix, les remplacer, les doubler.

LE ROLE DE L'HARMONIE ET DE L'ANALYSE HARMONIQUE DANS LA FORMATION DES MUSICIENS

par A. DOMMEL-DIENY

Qui dit « harmonie », dit, selon Larousse, « art de la Combinaison simultanée »... « accord des sentiments, bonne intelligence »... du grec, harmonia. En musique, on entend par harmonie l'ensemble des lois qui régissent l'écriture musicale, et par extension, l'étude même de cette écriture : « faire de l'harmonie », selon l'expression consacrée, c'est pour certains et avant tout apprendre à écrire. Nous verrons que limiter l'harmonie à ce seul rôle, c'est lui faire perdre une singulière partie de sa portée.

Enfin, l'harmonie peut être considérée par ses lignes, superposées en vue d'une fin commune, comme l'histoire de l'Accord. C'est autour de cette entité, l'Accord, que s'ordonnent l'ensemble des éléments et des épisodes de la vie harmonique. L'Accord est donc un personnage qui a besoin de vivre, et pour bien vivre, de lois.

Les lois de la musique offrent une grande similitude avec celles dont s'inspire toute société organisée : groupement des individus par familles ayant de communes origines ou des affinités particulières ; règle de bonne entente pour la vie en commun, agencements d'éléments secondaires autour d'éléments principaux, donc nécessité d'un ordre hiérarchique.

Ce fond de bon sens, de logique souveraine qui régit la marche des accords et des lignes, émane de la même source naturelle que toute vie, avide d'équilibre. Il est donc normal que la technique de la science harmonique reste en accord avec cette source, c'est-à-dire la réalité totale et vivante de la musique, qu'elle échappe à l'étreinte desséchante des conceptions abstraites, faute de quoi elle demeurerait un corps inerte.

Voilà ce qui nous a conduit à tenter l'approche d'une « **Harmonie Vivante** ». Celle-ci est née après de longues années de réflexion et d'enseignement, et repose avant tout sur un fait qui nous a paru inéluctable : il est nécessaire de travailler un art en artiste.

⁂

— Le titre même de notre propos formule déjà sa charpente : « Le rôle de la science harmonique dans la formation des musiciens. »

Nous l'envisageons en trois points :

Premier point : Quelle est l'incidence de l'harmonie et de l'analyse harmonique dans l'éducation musicale générale ?

Second point : En quoi consiste cette matière harmonique promise à un si beau rôle, et comment l'enseigner ?

Troisième point : Comment la voie de l'art devient-elle une révélation créatrice, un moyen de formation personnelle ?

L'INCIDENCE DE L'HARMONIE DANS L'EDUCATION MUSICALE

L'harmonie classique n'illustre de toutes façons qu'un petit moment de l'histoire musicale ; mais son apport a été marqué de telle manière que les hommes d'aujourd'hui en nourrissent encore leur enchantement, et cet anneau demeure capital dans la grande chaîne toujours inachevée de l'évolution de notre art.

« **Pour comprendre un chef-d'œuvre,** a dit à l'autre bout du monde le vieux maître oriental, **inclinez-vous d'abord bien bas devant lui, attendez, en retenant votre souffle, qu'il vous parle.** »

La musique directement interrogée ; la théorie saisie comme son émanation ; tout l'appareil intellectuel des systèmes embrasse, dans des vues concrètes, au lieu de se dessécher dans l'abstrait ; la fréquentation assidue des chefs-d'œuvre éveillant la sensibilité ; tout l'arsenal technique, indispensable et justifié, soumis aux raisons musicales : telle est l'Analyse harmonique que nous préconisons, réalisée non sur le papier, ailleurs que dans « la chasse aux fautes », mais bien au cœur de la musique vivante, entendue, jouée, chantée, et pourvue de son expression **qui n'est jamais due au hasard.**

Elle suppose que justice soit faite d'une confusion qu'il s'agirait d'éliminer dans l'éducation musicale : celle qui consiste à laisser un regrettable silence s'étendre sur des notions de culture de première importance, alors qu'il est exigé en général de nos futurs interprètes un sévère apprentissage de la seule technique d'écriture, quand bien même nombre d'entre eux ne devraient jamais écrire ! Acquérir le métier, long et laborieux est affaire de spécialiste, certes, mais pour tous sans exception, et spécialistes compris, une éducation en profondeur qui ne s'en tienne ni à l'obtention d'une éblouissante virtuosité, ni au trompeur confort des codes et des formules mortes, voilà ce que toutes nos écoles devraient ajouter à leurs programmes.

Dira-t-on que la jeune musique pose de bien autres questions que les problèmes liés aux deux cent cinquante

années qui nous séparent de Rameau ? Les instruments, la notation, le vocabulaire et la syntaxe, le choix et la disposition des groupes sonores, jusqu'aux dimensions et au libellé de nos partitions contemporaines, et surtout la conception d'une musique expérimentale qui n'a plus besoin d'interprètes, tout cela marque-t-il la fin d'un âge et la désaffection envers ses chefs-d'œuvre ? Il est vrai que le goût de la recherche, le culte de l'invention doivent habiter l'artiste créateur et consciencieux. Mais de telles vertus ne sauraient présenter la moindre contradiction avec une solide culture. S'il est sans doute trop tôt pour prononcer des oracles sur la musique de l'avenir, est-il jamais trop tard pour profiter des leçons d'un passé prestigieux ? Laissons à nos perspectives nouvelles, le temps de croître avec de bonnes racines capables de favoriser **notre vraie liberté : celle du choix.**

« **Il faut longtemps travailler sur la terre, comme les plantes,** a dit Jean Cocteau. **Et que de temps parfois s'écoule avant qu'elles n'aient pris racine !** »

L'épreuve magistrale du temps aura toujours raison de l'appât tentateur de modes inconnues, de la religion des nouveautés à tout prix, et de la nocive surenchère qui dévore tant de talents.

Une méthode d'initiation partielle qui consisterait, pour instruire un élève dans l'art d'écrire, à lui inculquer de savantes notions de grammaire et de philologie, à meubler sa mémoire de tout un vocabulaire de mots et de recettes, sans ouvrir son esprit à l'intelligence profonde des idées, resterait sans effet. Ecoutons ce qu'en pense un grand maître romain du piano, Guido Agosti : « **Qui songerait à mettre entre les mains d'un jeune étudiant un texte de la « Divine Comédie », de « Faust » ou de « l'Illiade », dépourvu des notes qui le renseigneraient sur la signification de ces poèmes ? Car on ne saurait évidemment prétendre qu'il puisse tout comprendre à lui seul... Et pourquoi ce jeune musicien qui ne se trompe pas quand un accord lui est présenté à l'état de « pièce détachée » n'en connaît-il pas le sens quand il le rencontre au cours d'un morceau, contribuent à régler le courant vital de l'œuvre ?** »

L'Analyse harmonique, débarrassée de sa gaîne contraignante de notions rigides et de principes tout faits, instruit l'interprète, re-créateur par vocation, de ce qu'il ne peut ignorer : que l'expression est liée de près aux structures mélodiques, au rythme harmonique, aux pulsations rythmiques ; que les nuances justes sont toujours fonction de l'architecture tonale, que la girouette ne se pose pas sur un toit avant que celui-ci ne soit bien assuré de tenir ferme à la maison. La finesse d'une interprétation reposera toujours sur ces éléments de sécurité que sont les étapes clairement reconnues d'un morceau, les accents respectés. Et voilà pourquoi notre conception de l'harmonie intégralement axée sur un but musical, frôle constamment dans notre enregistrement les notions de **composition** et d'**interprétation.**

On conçoit que les leçons de ce que le grand pianiste polonais Jan Ekier nomme « la Sagesse harmonique », se reflètent dans une sagesse plus haute encore, celle qui deviendra formatrice sur le plan humain.

Toutes ces idées ont hanté mes jeunes années de professorat de piano et d'harmonie. Et c'est au contact des élèves qu'a commencé leur concrétisation.

— Je me disais : Pourquoi ? D'où vient-on ? Où va-t-on ?

— On me jouait : Chopin op. 10 n° 1 : 8 pages d'arp. à 16 doubles croches par mes. = un Choral.

— Nous analysions les deux premières pages brillamment figurées du Prél. et F. en la min. pour orgue, et je découvrais qu'elles étaient en tout et pour tout bâties sur 2 acc.

— Ou bien, c'était la Sonate pour flûte seule de Bach avec sa double conclusion. Où était la vraie ?

Il fallait absolument élucider ces problèmes.

Au fur et à mesure que mes réflexions se poursuivaient, se construisait une méthode dont je recueillais les éléments non pas dans les livres, mais dans la musique elle-même, et auprès de mes élèves.

Elle a mûri longtemps « sous la terre », comme dit Cocteau ; et sans doute faudrait-il compléter ma citation par les mots mêmes qu'y ajoutait l'auteur :

« Il faudra au moins 3 générations avant que notre effort personnel commence à porter ses fruits... »

En attendant, un commencement de réalisation existe sous la forme d'une collection de livres, intitulée « L'Harm. Vivante ».

Je vous parlerai aussi d'une toute nouvelle expérience que je fais depuis 1 an au Conservatoire de Fresnes, avec des enfants, expérience passionnante et qui semble probante.

Nous voici arrivés à notre second point :

« **En quoi consiste l'essentiel de cette matière harmonique de haute portée, et comment l'enseigner ?** »

Nous précisons bien que tout ce qui est dit ici ou va l'être, se rapporte au système tonal en honneur de Bach à Debussy, système dont un labeur même assidu n'explore jamais qu'une parcelle.

Si la matière harmonique est considérée arbitrairement pour elle-même, elle prend figure de science technique, statique. Or est-il normal que l'art vivant et toujours **en mouvement** de la musique s'en accommode ? Un accord seul n'appartient à rien ; il ne se conçoit que par l'arrêt de ses parties composantes, privées de leur mouvement naturel. Un tel accord, immobile, solitaire, ne crée pas de la musique : il n'en est qu'un moment.

S'il est intéressant de détailler au microscope une aile de mouche ou un pétale de fleur, comme il sied pour l'étudier de faire l'examen structurel d'un accord dans ses intervalles, il est vain de leur chercher **un sens** sans replacer l'aile sur la mouche, le pétale dans la fleur, et l'accord dans la phrase.

La méthode capable d'apporter une vue d'ensemble réaliste et conforme à la vocation de la musique, — art de

mouvement et de succession —, conférera leur vie aux éléments mis en cause, sans négliger pour autant leur examen formel. Les problèmes techniques et leurs exigences doivent toujours rester en relation avec le besoin qui les a fait naître. Et il en est d'ailleurs ainsi de toute technique.

Parler d'accords sans expliquer d'où vient l'accord ; apprendre à moduler uniquement « pour moduler » ; manipuler toutes sortes d'accords, sans s'inquiéter du rôle organique de ces accords et de leur organisation en « familles » pourvues de « fonctions » ; reléguer l'étude des notes d'ornement pour les dernières pages des traités, alors que la vérité de la musique exige la distinction élémentaire entre notes réelles et notes ornementales — tout cela apparaît comme autant d'anomalies à tous ceux qui ne veulent pas s'en tenir au strict plan scolaire et primaire.

Une méthode qui pose comme premier principe de s'inspirer de la musique et de la servir, obligera tout le matériel harmonique à se reconnaître tributaire d'une loi plus haute que la loi technique. Et alors seront éliminés de nos matériaux d'étude, les textes encore trop nombreux dénués de valeur musicale.

Qu'en est-il pratiquement de cette musique dont tout doit découler ? Phrase courte ou longue, ancienne ou moderne, elle obéit à sa loi naturelle qui est une **loi de mouvement.** Le déroulement du fait musical n'est qu'une suite de sons correspondant à des périodes de marche et de repos. Rien d'autre. Le phénomène élémentaire de la musique est donc le même que celui qui préside à toute loi : Tension - Détente.

En conséquence logique, le premier principe de l'éducation harmonique consistera non pas dans la contemplation et l'analyse **d'un accord,** mais **d'une phrase.**

Le **Phrasé** et l'**Accentuation,** sans lesquels toute musique est impensable, procèdent aussi de cette même notion : Tension - Détente.

L'attraction, autre phénomène du monde vivant, s'y rattache. Aussi bien que la marche des mondes obéit à un rythme immuable de gravitation, la marche des sons se produit selon des affinités bien définies : déplacement des degrés faibles vers les forts, toutes les sensibles attirées vers les toniques, tous les intervalles diminués ou augmentés appelés à des résolutions déterminées, toutes les altérations tenues d'évoluer selon un critère établi.

Ainsi, cette phrase « en mouvement » vit et respire. Tendue, puis détendue, ses pulsations seront diverses, courtes ou longues, c'est-à-dire en termes musicaux, suspensives ou concluantes, appuyées sur des fonctions harmoniques correspondantes, munies de leurs cadences appropriées.

C'est ainsi que dans notre toute première leçon d'harmonie, auprès de commençants qui ni savent rien, on ne parle pas d'accords, mais de chant ; pas d'harmonie, mais de mélodie ; pas non plus de diverses cadences, mais de deux familles en tout et pour tout : celles qui répondent, l'une à la tension - **fonction suspensive,** « Continante » ; la Dominante, l'autre à la détente - **fonction concluante,** « terminante » : la Tonique.

Notre phrase, toujours parce qu'elle est vivante, présente un accord avec nos normes humaines, des élans, des arrêts, toutes sortes d'inégalités entre des notes, inégalités de durée, d'accent, de hauteur. Et la voici qui obéit encore à une autre grande loi naturelle : **la Notion de Rapport.** Notes réelles, notes d'ornement qui ne changent rien à la structure. Modulations définitives, modulations passagères : autant de notions liées à la valeur relative des éléments constitutifs d'une phrase.

C'est précisément sur cette notion de Rapport qu'est établi tout le système tonal qui nous occupe :

— place éminente de la Tonique, point fixe de référence autour duquel tout gravite ;

— rapport hiérarchique de la Tonique et de la Dominante, basé sur les quintes mélodiques pytagoriciennes et les quintes harmoniques de la résonance ;

— rapport entre les différentes Toniques d'un morceau modulant ;

— rapport des affinités et contrastes évoqués par les diverses situations tonales, à l'aide desquelles s'élaboreront la forme et les nuances de l'œuvre ;

— rapports d'équilibre entre les voix superposées dont les valeurs rythmiques et mélodiques contrastantes favorisent la clarté polyphonique.

Rapport signifie aussi : **Relations prioritaires,** et là encore la musique s'appuie sur un principe de portée générale.

De même qu'on pourrait imaginer entre les espèces animales des classifications qui tiennent compte de leur degré d'efficacité ou de nuisibilité — auquel cas le Roi des animaux pourrait n'être plus le lion, mais le microbe — de même toutes les sociétés organisées sont tenues au respect d'une certaine hiérarchie, depuis le garde-champêtre jusqu'au prince, les membres d'un orchestre au respect du chef, — de même la structure de la musique existe en fonction de ce qui est essentiel et de ce qui est secondaire.

Il n'est pas d'œuvre viable dans laquelle ne se classent, suivant un plan logique, les éléments par rapport au tout. Dans la vie courante, un homme par rapport à sa famille est un chef ; par rapport à sa cité, un membre ; par rapport à son pays, une unité composante et sauf exceptions, anonyme.

Même échelle s'il s'agit d'une statue considérée par rapport au portail de la cathédrale, de la façade, ou au monument tout entier.

Même échelle encore si le 1er Thème d'un morceau est appréciée par rapport au second Thème, à l'Exposition, ou au morceau complet.

Si l'homme embarrassait la Communauté de son importance, si la statue était aussi grande que le portail, ou le 1er Thème démesuré quant à l'ensemble, il y aurait partout rupture d'équilibre : l'œuvre serait compromise.

Ainsi qu'il s'agisse de la loi de Tension - Détente, de la notion de Rapport, du principe des Relations prioritaires, ou de la notion d'Equilibre, les uns embriqués très exactement dans les autres, tous ces grands principes naturels régissent gens et choses et se recoupent autour d'une même vérité unique : l'Ordre - l'Ordre qui est Harmonie.

Ce beau mot d'Harmonie qui nous occupe prend donc pour nous, musiciens, un sens symbolique qui va bien au-delà d'une simple question de technique bien apprise. Et nous voilà revenus à notre point de départ : l'étude de l'art, de tout art, est une méthode de formation spirituelle, de perfectionnement intérieur. C'est là que notre troisième point entre en cause : Comment la voie de l'art devient-elle une révélation créatrice, un moyen d'élaboration de l'être ? »

Ici, élargissons le terme « harmonie » jusqu'à son sens éthymologique figuré : « accord de sentiments... bonne intelligence... », et nous toucherons à cette part privilégiée de tout enseignement, comme de tout comportement humain : l'échange, l'accès vers l'autre.

Que nous apportent nos élèves ?

Leur curiosité... ou leur apathie ; leur confiance... et leur esprit critique ; leur ardeur, leurs espoirs... et aussi leurs doutes, leur désarroi, et bien souvent, même inexprimés, leurs profonds problèmes.

Et nous, en échange, qu'avons-nous à leur offrir ? Notre savoir, certes, notre expérience, notre temps, notre amitié. C'est quelque chose sans doute. Est-ce tout, est-ce assez ? Que penserait-on d'y ajouter foi, patience, imagination ?

La foi.

« Y croire » ; et d'abord croire en l'élève. Il n'est pas permis à un vrai maître de désespérer. Même lorsque tout paraît perdu, il reste les ressources insoupçonnées, inépuisables de la jeunesse d'une part, de la sympathie de l'autre. Penser à la révélation de soi-même qui peut être pour un être, la foi qu'un autre lui accorde !

Il y a dans un beau livre de Mary Webb — la Renarde — ce passage qui m'est resté : « Kester a la marotte de parler ainsi : jamais il ne dira « des chenilles », mais « des tas de papillons prêts à naître ». Il ne dira pas non plus « c'est l'hiver », mais « l'été dort ». Et il n'est bourgeon si petit, si tristement coloré, qu'il n'appelle « le début de la floraison ».

Le succès est souvent le résultat d'une attitude musicale que le maître peut favoriser ou éteindre.

« Un artiste écrit pour que les muets puissent parler », lit-on dans « Sparkenbroke ».

La Patience.

Ne pas vouloir tout à la fois. Permettre à l'élève de se tromper. Savoir lâcher, reprendre. C'est le principe du « Wu-Wei », principe mystique chinois qui signifie « agir sans faire » : « Wei » - agir, « Wu » - privatif.

On retrouve là cette belle sagesse de l'Orient qui dit aussi par la Voix de Lao-Tsen : « Vaincre sans lutter, convaincre sans parler, faire venir spontanément sans appeler... »

Patience envers l'élève — combien — mais aussi envers soi-même : un bon maître n'a même pas le droit d'avoir l'air pressé !

La détente, seul climat favorable au travail productif.

L'imagination, la plus belle et la plus difficile des trois attitudes. Etre toujours neuf dans l'instant neuf. Nous défaire de nos milliers de mémoires, la systématisation desséchante, de l'intellectualisme.

L'approche d'un être a si souvent plus d'importance que les être eux-mêmes. Tout est à base de relation dans notre univers, comme dans l'univers tonal, depuis les relations hallucinantes dans le royaume de l'atome jusqu'à nos plus simples échanges quotidiens.

La capacité de renouvellement est une exigence essentielle sur la voie de la maîtrise : non **une méthode,** mais **des méthodes,** à réadapter toujours. Le maître trouvera beaucoup plus de contact avec le disciple sur le terrain de la recherche, que sur celui de l'affirmation péremptoire.

Vertu de la naïveté : encore une clé magique ! savoir s'enchanter... « éveiller en nous cette docilité à la grâce qui résume tout l'art d'écouter la musique » a dit si justement Roland-Manuel.

Dégagé d'idées toutes faites et de théories encombrantes, l'esprit est apte à réaliser ce qu'en Inde, Krishna murti appela « le Vide Créateur ».

Sait-on comment, au Japon traditionnel, commençait l'initiation à l'art de peindre ? On invitait le jeune artiste à entrer dans une chambre peinte en blanc, absolument vide, dans laquelle il demeurait seul durant des heures, jusqu'à ce que, dans le silence, s'éveillent en lui, peu à peu, les cordes sensibles de l'Etre.

L'art des compositions florales, des dessins au lavis, l'art des estampes subissait la même initiation, le sens des **espaces vides** étant un élément d'expression **qui fait partie de la composition.** Alfred Cortot disait un jour dans un cours d'interprétation : « Qui donc écrira le livre sur la valeur du silence en musique ? »

En Orient, l'art est mis au rang des choses sacrées — que ce soit l'art des fleurs, du thé, du tir à l'arc — ; il est considéré comme un moyen d'éducation, un mode d'existence, et au-delà, un dépassement de nous-mêmes vers les autres, hors de nous, et au-delà des autres vers une ouverture sur l'Infini. Qu'on est loin, en vérité, des idées de passivité, de négation si gratuitement attribuées aux Orientaux par les Occidentaux, et placé au contraire devant la révélation d'une force positive !

Pour notre part, nous ne saurons jamais oublier l'insigne faveur qui a été la nôtre de travailler pendant dix ans avec le Maître éminent que fut Vincent d'Indy. Il a résumé l'essentiel de son enseignement dans une phrase lapidaire, posée comme un fronton sur le vaste monument de son « Cours de Composition : **« L'art est un moyen de vie. »**

Michel GUIOMAR

SOLITUDE CRÉATRICE ET SOCIÉTÉ :

Tannhauser - Benvenuto Cellini

En ses sources comme en ses démarches, la création artistique est essentiellement l'expression de la solitude de l'homme, l'acte d'un homme seul... Ce postulat a l'étrange privilège d'être à la fois une banale évidence et une grave erreur. Aussi nécessaire que se prétende la Société comme miroir ou porte-écho, et quelle que soit le visage de sa séduction - un Divertissement ou un jeu affectif, passionné, érotique, ou un antidote pascalien de la Mort, un pouvoir temporel ou spirituel, un ordre, une hiérarchie religieuse, politique, idéologique, ou précisément esthétique, toutes éventualités que rencontrent en effet Tannhäuser et Cellini, la Solitude reste l'exigence fondamentale de la création. Commentant en 1913 l'attitude de Diaghilev (1) et des créateurs du **Sacre du Printemps,** Jacques Rivière rappelait cette vérité de la création comme Acte en soi, déliant sa véritable inspiration de toute contrainte circonstancielle ou publique apparente :

« O bonnes têtes fermées ! Vous n'avez rien entendu de ce qu'on disait autour de vous. Aux représentations de **Boris,** vous étiez dans la salle, en habit, et on vous serrait la main et on vous présentait à tour de bras. Et il y avait un murmure autour de vous (...) Mais pendant ce temps vous aviez ça dans la tête ; depuis deux ans, vous portiez tranquillement en vous cette œuvre révoltante qui allait arracher des cris d'horreur à vos admirateurs les plus entraînés (...). Cette petite troupe n'a pas été entamée. Ils ont vécu, au milieu de nous, **comme au milieu d'une steppe.** L'air qu'ils respirent n'est pas le même. Ce ne sont pas les mêmes idées qui naissent dans leur cerveau. Entre eux et nous il y a la distance d'une race à une autre. **Rien de nous jamais, ne remontera jusqu'à eux.** »

Et de Nijinski « absolument sourd aux hurlements et aux sifflets de la salle, J. Rivière enthousiaste, ajoutait : « Il faut nous en persuader : **nous n'existons pas pour lui.** » (2).

Les deux opéras de **Tannhäuser** et de **Benvenuto Cellini,** le premier, à découvert dans le Tragique, le second sous le masque de la Fête, témoignent d'une dialectique, et de sa contradiction d'être à la fois nécessaire et impossible : celle de la Solitude créatrice et de la Société. Nous avons déjà évoqué le jeu berlozien (3) de cette solitude et d'une collectivité prétexte ; Wagner s'en est exprimé dans plusieurs pages symptomatiques de ses écrits, que vient de présenter Carl Dahlhaus (4). C. Dahlhaus rappelle que sur le plan du message de l'œuvre créée, « rien ne peut abolir l'incompatibilité fatale qui sépare l'œuvre d'art et son public », ce qui implique bien aussi l'irréductibilité de l'acte créateur à toute référence normative d'une sociologie de l'art, celle-ci restant légitime comme catégorisation et comme étude des effets et conséquences de cette création elle-même. Un ouvrage récent, **Musique et Société** d'Ivo Supicic (5), rassemble sur ces problèmes une captivante documentation et donne des arguments persuasifs des rapports du musicien et des sociétés dont il dépend ; pourtant même en de telles pages, se glisse le doute d'une réelle participation sociale à l'acte même du compositeur :

Il n'y a pas de conditionnement absolument déterminant et totalisateur qui produise automatiquement des fruits sur le plan artistique musical selon les exigences sociales cristallisées à l'intérieur d'une société globale. Il y a seulement une action sociale conditionnante qui **permet** à l'activité musicale de s'exprimer et de se réaliser dans la société selon les fonction sociales possibles dans des cadres sociaux donnés (... p. 172).

Certaines productions musicales dépassent cependant en un certain sens les fonctions sociales qu'une société globale impose à un moment donné. Elles les dépassent par leur qualité artistique (destinée à leur survivre) et par leur tendance à l'évolution autonome (... p. 172).

Il semble donc que nous en revenions à un postulat implicite : L'œuvre de génie, la seule qui puisse intéresser l'étude, est irréductible aux sollicitations sociales, utilitaires, contingentes de son époque : on pourrait même entendre ce postulat comme une définition de l'œuvre de génie.

Wagner lui-même a étudié « les rapports qui existent entre les œuvres de premier plan et l'époque à laquelle elles appartiennent » ; opposant « l'œuvre classique qui domine de haut l'époque où elle est née (entendons : l'œuvre de génie) et qu'elle dépasse de loin, à l'ouvrage tributaire de l'histoire », il découvre des « problèmes qu'il qualifie de tragiques » : il y aurait là à son avis, un conflit auquel il est impossible de trouver une solution, impossible également de s'y soustraire » (Carl Dahlaus, op. cit. p. 17).

En ces remarques n'est pas, il est vrai, exactement notre propos ; nous observons plutôt que, quelque rôle que l'on veuille reconnaître à la société sur l'œuvre musicale, les compositeurs lui ont ou ne lui ont pas opposé leur irréductibilité, ne lui ont pas reconnu ou lui ont reconnu un rôle, dans un complexe d'attitudes allant du mépris à la soumission, et qu'il serait intéressant de classer des œuvres selon qu'elles témoignent ou nient la vocation artistique de la société. Les deux opéras de Wagner et Berlioz affirment leur hostilité. Nous tentons d'en dire les grands traits et de reconnaître musicalement comment

leur solitude s'est exprimée, comment éventuellement la scène capte et aggrave cette protestation.

Il était utile de rappeler ces exigences et fatalités de l'attitude artistique à propos des deux musiciens, parmi ceux que la critique superficielle suspecte d'avoir le plus habilement construit une image pour leur public, quand chacun s'est au contraire masqué de son œuvre. L'analyse maladroite aborde celle-ci comme si la vie et les rapports avec la société y trouvaient un vrai reflet, et la même critique entend dans **Tannhäuser** et **Benvenuto Cellini** des concessions au public et des redites de traditions. Nous pensons cependant que, autant les deux œuvres symbolisent l'attitude créatrice de l'artiste isolé, autant les prétendues concessions et servilités de tradition sont des chaînons d'évolution naturelle du style de ces auteurs, qui dramaturgiquement nécessaires comme tels, ont permis des mutations plus sûres de la signification totale.

Des circonstances favorables à un parallèle permettent d'appeler en un essai sur cette solitude les deux œuvres qui, par l'histoire, l'esthétique et le sujet se trouvent autant de liens que de risques d'affrontements : Bayreuth a confié à un jeune metteur en scène, Götz Friedrich (6), de renouveler la présentation de **Tannhäuser,** après plusieurs années d'une version de Wieland Wagner ; celui-ci, de 1953 à sa mort, l'avait souvent remaniée, hanté d'un idéal, insaisissable selon le climat même de l'œuvre, et comme le compositeur qui, malgré les remaniements que l'on sait, regrettait encore de n'avoir pas donné au monde le vrai **Tannhäuser.** Pour marquer une réouverture dont on voudrait beaucoup espérer, l'Opéra de Paris a inscrit quelques réalisations majeures **Tristan, La Walkyrie,** ainsi que la **Salomé** de Richard Strauss, toutes trois dans la donnée scénique de Wieland Wagner, et enfin **Benvenuto Cellini** de Berlioz.

Sans systématiquement comparer ; on ne peut nier les échos et les affinités entre les deux personnages de Cellini et de Tannhäuser et entre les œuvres qu'ils animent. On rappellerait au moins cruellement à la critique parisienne que les deux échecs, qui lui sont dus, de ces œuvres chez nous, comptent parmi les pierres noires de l'histoire de l'opéra, respectivement en 1838 pour **B. Cellini** et 1861 pour **Tannhäuser,** pourtant remanié à cause de Paris (en apparence du moins) (7). Dans cette mauvaise critique anti-wagnérienne, Berlioz, il est vrai, ne joua pas le rôle que nous aurions aimé ; gardant le silence, il accueillit l'échec d'une joie secrète et d'un mot malheureux à son fils : « Je suis cruellement vengé. »

Ce qui était faux ; la chute de **Tannhäuser** n'était pas, au contraire, le signe d'un quelconque retour de Paris à Berlioz, mais celui d'une même surdité de caballe et d'hypocrites prétentions devant des œuvres aux fondements comparables. La chute de **Tannhäuser** aurait dû assurer Berlioz dans la conscience que le Paris du Second Empire, aussi musicalement médiocre que le Premier, restait pour lui aussi terre hostile, mauvaise société, qui l'enfermait dans sa solitude. Les deux œuvres, au-delà de leurs différences, se répondaient dans l'essentiel, l'expression de cette dialectique que nous avons dite. Berlioz, qui s'abstint de toute critique dans le **Journal des Débats,** commit une faute et une erreur ; sa joie de blessé et de malade aigri qui le détourna des qualités de l'œuvre, accomplit l'irréparable : On rêve au retentissement d'un article qui eût été élogieux ou seulement objectif et de sa révolte en faveur de Wagner ; son autorité incontestée de critique aurait peut-être sauvé l'ouvrage chez nous, et son désintéressement, l'amitié des deux compositeurs, et la scène lyrique en eût été balayée des turpitudes qui l'encombraient. Au moins Berlioz n'a pas joué les samaritains opportunistes près d'un Wagner dont ses propres voyages en Allemagne lui avaient prophétisé le triomphe certain.

Les deux ouvrages furent des Seuils dans les créations des compositeurs, même si le **Tannhäuser** de Paris modifiait la donnée originelle, et si celui qui en connut l'échec n'était plus le compositeur encore jeune qu'avait été en circonstances analogues Berlioz qui ne s'en était pas relevé. Ils avaient l'un et l'autre en les composant, Berlioz 35 ans, Wagner 32 et ces deux œuvres furent, après les premiers succès de la **Fantastique** et de **Harold,** ou de **Rienzi** et du **Hollandais,** les pierres de touche d'un contact possible entre l'aventure personnelle qu'ils tentaient de s'ouvrir et la compréhension de leurs publics. Ces deux œuvres-témoins et symboles eurent ainsi, au moins en France, le destin même que leur message commun annonçait, où s'accuse le hiatus entre l'artiste et la société sur laquelle il voudrait s'appuyer. Nous pensons le dire pour Wagner et pour Berlioz et dégager de leurs démarches quelques éléments d'une **poïetique** comparée face aux problèmes ou sollicitations de cette dialectique de la création.

(A suivre)

NOTES

1. - Le centenaire de sa naissance se célébrait, rappelons-le, cette année.

2. - **Nouvelle Revue Française,** 1er août 1913, p. 310.

3. - **Le Masque et le Fantasme,** L'imagination de la Matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz, Paris, José Corti, 1970.

4. - Car Dahlhaus, **L'Esthétique de Wagner.** Textes choisis et précédés d'une introduction, Edition Musica Bayreuth, 1972.

5. - Ivo Supicic, **Musique et Société,** Perspectives pour une sociologie de la musique, Institut de Musicologie, Académie de Musique, Zagreb, 1971.

6. - Né en 1930 à Naumburg. - Etudes théâtrales à Weimar, metteur en scène à l'opéra-comique de Berlin depuis 1959, nombreuses scénographies pour les principales scènes d'opéra européennes. Professeur, depuis 1970 à la Deutschen Akademie der Künste (académie des arts) de Berlin.

7. - Bien que Supicic rappelle les exigences parisiennes qui invitèrent Wagner à introduire le ballet du Vénusberg, c'est l'exemple idéal de la fausse contrainte sociale ; ce ne fut que l'occasion pour lui de comprendre que la séduction païenne sur Tannhäuser autant que l'antagonisme extrême entre le monde de Vénus et celui d'Elisabeth appelaient la cristallisation scénique, charnelle de la danse, celle-ci agrandissant le débat intérieur, ainsi extériorisé, jusqu'à l'universel et jusqu'à l'opposition mythique du dionysiaque et de l'apollinisme.

8. - Jean Mistler, **A Bayreuth avec Richard Wagner,** Paris « Bibliothèque des Guides Bleus » Hachette, 1960, p. 147.

par Graham BARTLE

L'EDUCATION MUSICALE EN AUSTRALIE (1)

c) **Les domaines de l'éducation musicale qui ont besoin d'être renforcés.**

Tout d'abord, nous avons besoin d'une forme d'enseignement spécial de la musique au niveau de l'école primaire. Il n'est pas réaliste de penser que les écoles primaires puissent être nanties d'universitaires ou de diplômés en musique, mais les maitres qui ont pris des options en musique à l'école normale peuvent être responsables de cet enseignement dans les écoles où ils sont nommés. Ceci impliquerait soit, que cet instituteur professe tous les cours de musique dans l'école comme le font les spécialistes du secondaire, soit que cet instituteur partage cet enseignement avec un ou plusieurs autres enseignants : ceci apporterait la continuité de l'enseignement musical aux enfants des écoles primaires. Des instituteurs itinérants pour les classes de musique ne semblent pas être la solution. On a déjà essayé cette formule qui n'a eu du succès que dans une minorité des cas. On ne peut demander à un instituteur de se tenir au courant des tendances nouvelles de ce sujet spécial. Il y a des tendances nouvelles dans d'autres sujets de base à assimiler et à transmettre aux enfants de sa classe. Le problème demeure entier et à moins que les enfants ne soient « captivés » (musicalement parlant) au niveau de l'école élémentaire, nous devons nous attendre à une continuation du gaspillage d'efforts de la part de cette minorité d'instituteurs d'écoles primaires consciencieux qui essayent, vraiment, de rendre la musique vivante dans leurs classes. Tous les professeurs de musique des écoles secondaires (sauf ceux des écoles libres qui ont aussi leurs cours primaires de musique) se plaignent de ce que les enfants venant des écoles primaires ne connaissent rien du sujet, ou, parfois, lui sont franchement hostiles. La solution se trouve dans des cours sensément gradués qui seraient donnés par un spécialiste permanent dans l'école primaire. L'Australie occidentale a expérimenté, dans quelques écoles, une formule d'enseignement par équipe, avec quelques succès.

Deuxièmement, comme indiqué dans b) ci-dessus, le travail instrumental est à son apogée, dans les écoles secondaires. Ceci est pour le bien, mais, malheureusement, l'enseignement des cordes doit être entrepris avant l'âge de 11 ans pour que les résultats maximum soient obtenus. Quoiqu'il existe, dans quelques écoles primaires, l'enseignement des instruments à cordes, celui-ci doit être organisé d'une façon beaucoup plus étendue qu'à présent.

Troisièmement, la technique de formation des enseignants, particulièrement de ceux qui entendent se spécialiser dans les écoles secondaires, a besoin d'une révision continuelle pour être sûr que l'on prenne des sujets qui se rapportent aux besoins actuels du professeur de musique scolaire.

***

d) **Développements de l'éducation musicale en Australie qui pourraient être d'un intérêt international.**

Tout le climat de l'expérimentation, en général, et l'utilisation de techniques de la musique créatrice en conjonction avec certains éléments particuliers des cours traditionnels (voir b).

***

e) **Organismes nationaux et régionaux de professionnels de l'éducation musicale.**

En 1967, comme suite aux décisions prises à un séminaire de l'UNESCO sur l'Education musicale qui a eu lieu à Sydney (Nouvelle Galles du Sud) en 1965, la « Australian Society of Music Education » a été formée. Chacun des six Etats australiens a établi sa propre section de la Société, dans certains cas, en utilisant à cet effet, les organisations d'enseignants de la musique existantes, dans d'autres, en formant de nouveaux organismes. Chaque section d'Etat organise ses propres fonctions tels que : séminaires, exposés, discussions, démonstrations, conférences, etc., aussi bien dans les capitales que dans les villes de province et envoie un rapport de ses activités (sous forme de lettre d'information) aux autres sections d'Etat. L'organisme fédéral publie une bonne revue, deux fois par an — l'« Australian Journal of Music Education » — et organise une conférence nationale tous les deux ans. La première conférence a eu lieu à Brisbane (Queensland) en août 1969. Chaque section d'Etat a des représentants au Conseil Fédéral. Sont éligibles pour devenir membres de l'A.S.M.E., tous ceux engagés ou intéressés par l'éducation musicale, aussi bien dans le privé, les écoles et les institutions tertiaires. L'A.S.M.E. est affiliée à l'I.S.M.E. Nous étions ravis que le premier président fédéral de l'A.S.M.E., le Professeur Frank Callaway, soit aussi le président de l'I.S.M.E. et soit, ainsi, en mesure d'élargir la vision de cet organisme australien récemment formé.

Dans le Victoria, il y a aussi un groupe très actif de professeurs de musique, privés et scolaires, — la Victorian Music Teachers' Association — dont beaucoup des membres font partie de l'A.S.M.E. Ce groupe a décidé de garder son autonomie car on pense que les buts des deux organismes diffèrent quelque peu. Parmi ses nombreuses activités, ce groupe fait : une série de conférences et de démonstrations et, chaque été, des cours, forme un orchestre symphonique junior et publie un annuaire des professeurs de musique qualifiés.

Certains des groupements de professeurs, dans d'autres Etats, ont aussi gardé leur identité séparée. Des groupes de professeurs du Département de l'Education tiennent fréquemment des conférences locales ou répétées dans tout l'Etat ainsi que le font des groupes de professeurs de musique des écoles catholiques ou libres.

Il est juste de reconnaitre le travail fourni par l'Australian Music Examinations Board, un organisme fédéral qui a été établi pour instituer un système d'examens pratiques et théoriques en musique. Des membres du personnel des conservatoires et des universités de chaque état forment la majeure partie du conseil d'organisation et des douzaines de personnes, les plus hautement qualifiées, dans chaque état, servent comme examinateurs. Les examens ont lieu en avril/mai et septembre/octobre de chaque année et, en 1969, 95.000 candidats se sont présentés aux examens de piano, orgue, instruments d'orchestre et d'harmonies, chant, musique de chambre, art dramatique, théorie et dictée musicales. Des rapports écrits sont fournis sur la qualité de chaque candidat. Tous les Etats accordent des points dans leurs certificats d'études secondaires pour avoir passé les examens A.M.E.B., à certains niveaux. Ainsi, l'A.M.E.B. fournit une série de normes de performance et procure un encouragement aux étudiants en musique.

***

f) **La formation des professeurs de musique.**

Comme il est dit plus haut au a), la plus grande partie de la musique enseignée au niveau de l'école primaire le sera par des

(1) Ce texte, comme ceux publiés dans nos numéros 187 (pages 35 et 37) et 188 (page 30) est extrait du « Rapport du séminaire de Stockholm — 2 au 6 juillet 1971 — édité par la Section française de l'I.S.M.E. ».

* Voir « L'E. M. », n° 189, juin 1972, page 20.

instituteurs, donc des enseignants de sujets généraux. Ils suivent dans les écoles normales (primary teachers colleges) des cours sur l'enseignement de la musique (qui fréquemment doivent inclure des cours de théorie). Un aperçu des types de cours donnés dans ces écoles normales pour ceux qui prennent la musique comme sujet à option se trouve au paragraphe a).

La formation de professeurs de musique pour écoles secondaires se fait, le plus souvent, au Conservatoire ou à la Faculté de musique dans chaque Etat. Quoiqu'il y ait des différences de détail, le tronc commun des sujets semble être le suivant : (1) travail pratique d'un instrument au moins, (2) l'histoire de la musique, (3) harmonie et contrepoint (réalisations écrites et quelquefois pratiques), (4) formation de l'oreille, (5) répertoire et littérature musicaux, (6) arrangements orchestraux, (7) méthode d'enseignement de la musique, (8) enseignement pratique à l'école, (9) différents sujets d'éducation, par exemple : sociologie, histoire de l'éducation, principes de l'éducation, psychologie, contrôle et mesure, etc. D'autres sujets qui font partie de certains cours comprennent la musique et le mouvement, la conduite d'un orchestre, pratique de divers instruments, introduction à la philosophie de l'éducation musicale, accompagnement, acoustique et études extra-académiques autres que la musique, intégration avec des sujets artistiques connexes (par exemple art, littérature, art dramatique) et avec des techniques relatives avec le travail avec équipement électronique.

Les cours de formation « en service » figurent en bonne position dans tous les Etats. Destinés à aider les professeurs en exercice à se maintenir au courant des nouvelles méthodes et des nouveaux moyens d'enseigner la musique, ils sont organisés par des organismes tels que les Départements de l'Education des Etats, les sections de l'A.S.M.E. ou d'autres associations de professeurs de musique soit locales, soit d'Etat.

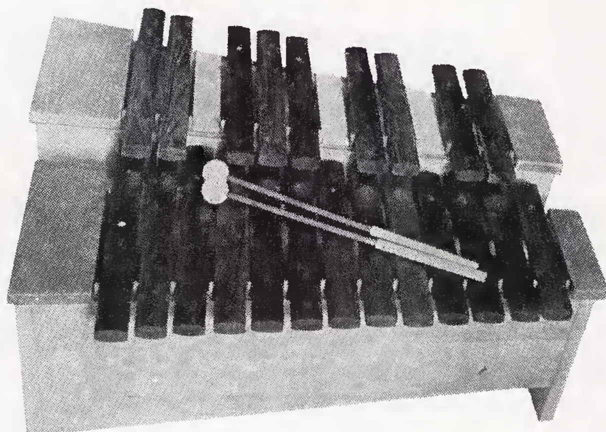
⁂

g) **Autres remarques.**

Un problème qui est pertinent mais très difficile à résoudre, est la sélection d'étudiants à former comme enseignants, spécialisés en musique, à l'école. L'habileté musicale, seule, ne fait pas un bon professeur. Si l'on accepte le point de vue que l'on doit être « captivé » par la musique pour pouvoir l'apprendre, la personnalité du professeur de musique entre immédiatement en ligne de compte. Prédire comment un futur élève-professeur se comportera devant une classe est, en vérité, une tâche difficile, mais, il semble qu'une quelconque méthode de sélection devra être adoptée si nous voulons atteindre cet heureux stade de confiance où la musique sera une force qui devra compter dans la vie de chaque enfant d'âge scolaire.

Finalement, notre but, dans les écoles australiennes, semble être « la musique pour tous plutôt que pour quelques-uns ». On peut trouver des exceptions à cette règle dans certaines écoles, mais, notre point de vue est que tous les enfants devraient avoir l'occasion d'être mis en contact avec la musique pendant les années scolaires de façon à leur donner conscience des possibilités de la musique comme source d'enrichissement de leur vie.





X[e] CONFERENCE INTERNATIONALE TUNIS - CARTHAGE

13-20 juillet 1972

Le X[e] Congrès de l'I.S.M.E. s'est déroulé en juillet à Tunis-Carthage, sur le thème « MUSIQUE et SOCIETE » : l'éducation musicale dans son contexte esthétique et social.

Il est important de noter que, **pour la première fois**, l'Afrique accueillait les 1 200 personnes venues de 38 pays, les dernières réunions ayant eu lieu en France (Dijon 68) et en Russie (Moscou 70).

La Délégation française, comportant 162 participants, était conduite par sa présidente, Mme Blanche C. Leduc, et son délégué général André Ameller.

Chedli Klibi, Ministre des Affaires Culturelles de Tunisie, faisait remarquer dans son allocution d'ouverture du Congrès, combien poser le problème de la dimension sociale de la musique, à notre époque, paraît être une question fondamentale.

Nous avons pu constater que ce pays porte un intérêt particulier à la musique, à ses problèmes, et à son développement.

Salah El Mahdi, Directeur de la Musique et des Arts Populaires, a su en faire la brillante démonstration.

L'organisation de ce Congrès lui incombait, et tout fut parfaitement réglé. Mais mieux encore, M. Salah El Madhi sut donner le goût de mieux connaître la musique tunisienne. Il présenta tous les instruments, et fit entendre l'orchestre de Tunis « LA RACHIDIA ». Premier flûtiste du monde arabe, il donna un aperçu de son talent, dans une interprétation pleine de sensibilité.

Avant d'aborder les travaux du Congrès, il est intéressant de souligner que, si le premier rôle de l'I.S.M.E. est de confronter les méthodes de travail des musicologues, compositeurs, sociologues qui se consacrent à la recherche dans le domaine musical, il en existe un second : celui de développer les contacts humains, en permettant une approche de la Culture des pays où se déroulent les Congrès tous les 2 ans.

La Tunisie 72, Carrefour de civilisations millénaires, semble en voie de réaliser une belle synthèse de Culture, d'Economie et de Progrès Social.

Revenant à l'enseignement musical, et sans vouloir donner trop de détail (tel n'est pas le propos de cet article), l'on peut dire qu'un budget de 32 % de celui de l'Etat pour l'éducation nationale, et de **1,42 %** pour les Affaires Culturelles, permettent un enseignement scolaire et extra-scolaire.

Il est agréable de constater qu'un décret du 23 janvier 1958, du Président Habib Bourguiba, a instauré **pour les Conservatoires**, un diplôme de musique arabe, et un diplôme de musique instrumentale. Dans le premier, est incluse la lecture rythmée, à première vue d'un morceau de musique occidentale, avec clés de Sol, de Fa et Do 2[e] ligne ; et dans le second, l'exécution d'un morceau de musique occidentale, de niveau moyen, consacré à un instrument de musique occidentale du même genre que l'instrument arabe employé par le candidat à l'examen en question.

A Tunis, 34 Conférences furent entendues, soit au Conservatoire, soit à la Bourse du Travail. Nombreuses furent celles qui intéressèrent ; elles traitaient de sujets fort différents.

Dans le domaine de l'éducation musicale, les conférences de Michelle Gillot, professeur à Strasbourg, présentant son ouvrage « Je suis musicien » et de Evelyne Andréani, de la faculté de Vincennes, toutes deux illustrées de projections et sonorisations, furent particulièrement appréciées.

Chaque soir, dans le théâtre antique de Carthage, 20 groupes présentèrent des programmes de choix.

Là encore, il faudrait ouvrir une parenthèse. Car c'est un privilège d'avoir pu assister à des concerts au milieu de ces ruines. S'il reste peu de ruines à Carthage, elles sont du moins admirables. Cette ville fondée bien avant notre ère, a eu un passé fabuleux. Le Théâtre antique est en rénovation, Dieu merci. Les soirées de Carthage nous ont mieux fait comprendre ce que peut apporter le monde moderne à ces vestiges retrouvés. Animées par des présentations nouvelles, les pierres semblent mieux retrouver leur langage. La lumière ajoute encore un attrait et le spectacle devient plus prenant. La rencontre du passé et du présent est presque magique. C'est mieux qu'une rencontre, c'est davantage, presque une communion quand il s'agit de certains ouvrages.

Il faudrait retrouver beaucoup de vieilles pierres. Le Monde aurait énormément à y gagner par cette confrontation. Il faudrait surtout essayer de les conserver, plutôt que de songer à les détruire.

Des groupes folkloriques ont incité à se renseigner sur les Fêtes populaires et folkloriques qui se déroulent chaque année en Tunisie. L'apothéose a lieu à Monastir, sous la présidence du Président de la République.

Le Groupe français était accompagné par le chœur Guillaume de Machault de l'Ecole Normale de Mézières-Charleville, et composé de 50 membres fort bien dirigé par M. Jean Barreaut.

Le chœur était accompagné par cinq élèves des classes de cuivres du Conservatoire de Paris : Jacques Boyer, trompette ; Jean-Paul Leroy, trompette ; Georges Seguin, tuba ; Michel Becquet, trombone ; Jean-Yves Remaud, trombone.

Ils interprétèrent des œuvres pour cuivres seuls, parmi lesquels Fanfares de « La Peri » de Paul Dukas, et Prélude Choral Fugue de Roger Boutry, ainsi que des œuvres pour chœurs et cuivres dont Exultate Deo de Scarlatti, Te Deum de Schroeder, et Souvenance de l'Enfance d'André Ameller.

Ils obtinrent un très remarquable succès.

Les Editeurs français avaient confié à M. Claude Alphonse Leduc, Président de la Chambre Syndicale des Editeurs de Musique, le soin d'organiser l'exposition française dont les œuvres musicales et les ouvrages didactiques retinrent l'attention de nombreux visiteurs. Cette exposition fut inaugurée le jour même de l'ouverture du Congrès par Chedli Klibi, Ministre des Affaires Culturelles.

Une motion fut votée à l'unanimité à l'issue du Congrès, dont vous voudrez bien trouver le texte ci-après :

UNE MOTION SUR « MUSIQUE ET SOCIETE »

« L'éducation musicale dans son contexte esthétique et social.

En conclusion des travaux des participants de ce congrès réunis en assemblée générale, il est recommandé aux éducateurs de musique à tous les niveaux régionaux et nationaux de tous les pays que :

1) L'éducation musicale doit tendre vers les buts suivants : éveiller l'intérêt des enfants, jeunes gens et jeunes filles, pour la musi-

que, par la créativité, la pratique ainsi que par la connaissance théorique, ce qui favorisera leur développement émotionnel, intellectuel et leur comportement social.

2) Tous les moyens doivent être mis en œuvre afin de favoriser particulièrement les handicapés mentaux et physiques.

3) Le développement de l'éducation musicale devrait apporter à tous les enseignants l'occasion d'une coopération plus étroite avec les musicologues ethno-musicologues, les compositeurs, les sociologues et ceux qui se consacrent à la recherche dans le domaine musical.

4) Les enseignants doivent tenir compte des expériences en musique et pédagogie afin de répondre aux exigences actuelles surtout de l'évolution dans le domaine éducatif et dans le contexte social. »

Une réception suivant le concert du 18 juillet à Carthage, réunit tous les participants autour du Ministre des Affaires Culturelles et de l'Information.

Enfin, au terme de l'Assemblée générale, Dimitri Kabaleski fut élu Président d'honneur, Egon Kraus, Président, Salah El Madhi a été nommé Vice-Président ainsi que André Ameller, Vice-Président de la Société Internationale pour l'éducation musicale, tâche lourde qu'ils partageront avec Elisabeth Szönyl (Hongrie) et Amiran Pougatchov (Israël).

Certains d'entre nous eurent le loisir de poursuivre leur voyage jusqu'à Ksar Haddada (grand sud tunisien) en passant par le Cap Bon (empruntant la voie romaine de 7 km qui relie le pays à l'île de Djerba), et je puis vous assurer que personne ne l'a regretté.

Laurence MONTEIL.

TABLEAUX SYNOPTIQUES DES DIVERSES ECOLES EN EUROPE

par Denise LEDUC

Ce monumental travail, comporte 3 tableaux (Musique, Littérature, Beaux Arts) s'attachant aux XIXe et XXe siècles.

Classés par nation, ils font apparaître avec clarté et éloquence, par décade, l'évolution de ces arts, dresse le catalogue de tous les auteurs, ainsi que les grands moment de l'histoire artistique ainsi que les tendances.

On ne peut, me semble-t-il trouver mieux dans le genre.

La mise en comparaison des trois tableaux se révèle pleine d'efficacité, et, en ce qui concerne l'Ecole française sa valeur et sa vitalité apparaît par la constance, la richesse et l'importance.

On doit féliciter Denise Leduc pour ce très utile document de travail offrant une vue d'ensemble aussi nette de chacune des périodes de l'histoire (romantisme, vérisme, naturalisme, réalisme, fauvisme, etc., etc.).

Les éditeurs sont les Editions Van de Velde, à Tours.

André Musson.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Ils ne sont pas nés d'hier. Les palmes d'un Grand Prix international du disque décerné par l'Académie Charles Cros et les diplômes de meilleurs disques LOISIRS-JEUNES les accompagnent depuis un certain temps. Mais c'est avec infiniment de satisfaction qu'on salue dans les milieux enseignants leur réédition : il s'agit des excellentes réalisations de MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner à Strasbourg. Nous connaissons tous les fiches techniques adressées en spécimens à tous les professeurs d'Éducation Musicale ; les disques correspondant en sont l'excellent et indispensable complément. Quatre d'entre eux sont consacrés à la présentation — conçue fort intelligemment — des instruments de l'orchestre. Je reçois les deux premiers et mon plaisir, autant que celui de mes élèves, est une fois encore renouvelé à l'écoute de la *Petite Symphonie* de Gounod ou des *Fanfares liturgiques* d'Henri Tomasi.

La *Petite Symphonie* de Charles GOUNOD (1818-1893), qu'on avait naguère coutume de nommer *Nonetto en Si bémol pour instruments à vent*, réunit une flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. L'exécution de l'œuvre occupe une face du disque, l'autre étant consacrée à sa présentation thématique combinée à celle des instruments, par un agréable jeu de découverte des timbres. Cette partie est complétée par l'audition, évidemment indépendante, du piccolo, du cor anglais et du saxophone alto. Cette *Petite Symphonie*, qu'il faut se garder de confondre avec les deux symphonies à orchestre de 1855, avait été composée à l'intention de la Société de Musique de Chambre pour instruments à vent fondée par Paul Taffanel en 1889 (1).

Le second disque présente les mêmes caractéristiques, mais il est consacré à la section des cuivres dont l'illustration sonore est réalisée par le truchement des somptueuses *Fanfares liturgiques* d'Henri TOMASI (1901-1970). Il s'agit, en fait des quatre *Interludes* de l'opéra *Don Juan de Manara* écrit en 1952. La formation comporte 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones et un tuba, soutenus par une percussion composée de quatre timbales, 2 tambours militaires, 1 tam-tam et les cymbales. C'est donc là une véritable *Sinfonia* de cuivres, magnifiquement interprétée — de même que le disque précédent — par un ensemble de musiciens de l'Orchestre Radio-symphonique de Strasbourg dirigé par Marius Briançon. Les grandes notices MUSIQUE ET CULTURE jointes aux disques et rédigées par A. et C. Jungblut sont parfaites, exemples musicaux compris (2). Notons au passage que beaucoup ont appris (avec juste raison) à isoler, à cause même de leurs qualités diverses, les cors et les éventuels saxophones : ils constituent en effet un trait d'union entre la petite harmonie et la section des cuivres. Ils se trouvent ici arbitrairement rattachés à l'un ou l'autre groupe : mais il était difficile d'opérer autrement pour des raisons pratiques, aisées à comprendre.

⁂

Mises à part ces deux réalisations à but pédagogique, la discographie de ce mois présente une nette dichotomie : d'une part, toute une série d'œuvres instrumentales pour la chambre ou la salle de concert, d'autre part, une anthologie remarquable de la Symphonie aux XIXe et XXe siècles.

A. MUSIQUE INSTRUMENTALE

Œuvres pour clavier seul.

A diverses reprises, j'ai eu le plaisir de souligner les qualités d'interprète de Zuzana Ruzickova qui signe chez ERATO l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de JEAN-SEBASTIEN BACH (1685-1750). Voici le sixième disque où se trouvent réunies des pages illustres : *Fantaisie chromatique et fugue, Concerto italien*, jointes à de moins connues mais qui réservent le même plaisir rare : la belle *Toccata et fugue en ut mineur* BWV 911 qui réveille les délices weimariennes et l'extraordinaire *Fantaisie en ut mineur* BWV 906, sœur aînée des compositions de Carl-Philippe-Emmanuel Bach, avec sa structure ferme et très « nouvelle vague », au parfum bithématique et ternaire. Un regret : si la notice de Harry Halbreich est sympathiquement rédigée, pourquoi ERATO ne donne-t-il pas à côté d'elle un tableau pratique et récapitulatif des disques déjà parus ou à paraître dans cette intégrale ? (3).

Je ne crois honnêtement pas commettre une injustice en affirmant que la révélation de cette livraison d'automne est le *Premier livre d'orgue* de Jacques BOYVIN (ca. 1649-1706), musicien qui fit toute sa carrière à Rouen où il toucha principalement le magnifique instrument construit en 1689 par Robert Clicquot dans la cathédrale normande. Il est dans la vie des instants privilégiés : je compte parmi les plus précieux la récente rencontre — dans le cadre du Colloque de la *Société française de Musicologie* — de Jean-Albert Villard aux claviers du grand seize-pieds de Poitiers : quelle grâce d'entendre un tel artiste donner vie à l'un des instruments les plus beaux et les plus glorieux de l'Ecole française de facture d'orgue. Le disque que je présente ici est réalisé dans d'excellentes conditions par Alain Villain. Il me restitue cette spiritualité unique du jeu de J.A. Villard, touchant l'orgue non tempéré de Houdan, construit en 1734 par Louis-Alexandre Clicquot. « Plaise à tous, connaisseurs et amateurs — dit la pochette du disque réalisée à l'ancienne — cette rencontre unique des prestiges du Grand Siècle, réunis autour d'un orgue. » C'est là mon vœu, et ce disque le mérite ô combien. *Il pourra*, m'écrit M. A. Villain, *être adressé aux lecteurs de L'Education Musicale au prix unitaire de 35 F, frais d'expédition compris.* Il reste à espérer que cette STIL DISCOTHÈQUE s'enrichira bientôt d'autres gravures aussi précieuses (4) : j'y apprécie en outre la lecture solfégique non oblitérée par les usages draconiens, tout autant que la fluctuante souplesse des valeurs inégales. Quant à la notice, elle est fort « étoffée », si l'on peut dire.

Une réédition qui fait le plus grand honneur à EMI LA VOIX DE SON MAITRE : il s'agit de l'intégrale des Sonates pour piano de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827), par Yves Nat. Je ne sache pas que d'autres disques de cette collection soient jamais parvenus à la rédaction de *L'Education Musicale :* c'est donc une primeur que nous présentons à nos jeunes collègues et je serais curieux de connaître leurs réactions devant les interprétations d'Yves Nat, qui ont irrité mes vingt ans par leur apparent manque de rigueur et qui m'enchantent aujourd'hui, peut-être plus capable que je suis, approchant les dix lustres, d'en saisir toute la méditerranéenne transposition. Trois disques regroupent ici les *Sonates* 22, 24 (*A Thérèse*), 25, 26, 27 (5) ; 28. 29 dite *Hammerklavier* (6) et 30 op. 109, 31 op. 110, 32 op 111 (7) : ultime message d'un fantaisiste corpus pianistique mis en lumière par un artiste d'exception qui demeure l'un des plus grands interprètes de la première moitié du siècle.

Le célèvre *Quintette pour piano et cordes* de Johannes BRAHMS (1833-1897) réserve plus d'une surprise au mélomane : universellement admiré dans cette version, il fut néanmoins conçu en trois étapes distinctes : d'une part en 1861, celle d'un *Quintette pour cordes seules,* détruit par Brahms après le jugement défavorable de Joachim. D'autre part une *Sonate en Fa mineur op.* 34 *bis écrite* en 1862-63 à laquelle le compositeur vouait une telle prédilection qu'il la publia en 1872, longtemps après avoir écrit — selon le conseil de Clara Schumann — le *Quintette pour piano et cordes.* C'est sous cette forme de *Sonate à deux pianos* que la révèlent aux amoureux du Maître de Hambourg le prince des pianistes français, Eric Heidsieck et sa femme, Tania. On appréciera la sensibilité si vive de ces deux artistes qui leur permet d'exprimer avec la même musicalité les subtilités fauréennes ou la sève robuste et sentimentale du plus germanique des musiciens allemands. Ce disque EMI LA VOIX DE SON MAITRE réunit à Brahms son frère aîné (un frère ennemi au regard des brahmines intransigeants de 1880) : Franz LISZT (1811-1886). Nouvelle découverte avec un Concerto sans orchestre à deux pianos écrit en 1856, d'après le *Grand solo de concert* composé en 1849 pour le Concours de piano du Conservatoire de Paris. Sans en avoir les vertus musicales, ce *Concerto pathétique en mi mineur* ressemble à la *Grande Sonate* avec ses mouvements enchaînés, au nombre de sept ! C'est un nouvel aspect de l'éblouissante virtuosité et de la cohésion artistique du couple Tania et Eric Heidsieck (8).

Clavier et orchestre.

EMI LA VOIX DE SON MAITRE, en accord avec LE CHANT DU MONDE, inscrit à son catalogue l'ensemble des *Concertos pour clavier et orchestre* de J.S. BACH (1685-1750) : faute d'une récapitulation, il m'est impossible une fois encore de préciser si la collection comprendra les nombreuses transcriptions de Vivaldi, Marcello Telemann, Saxe-Weimar, ce qui m'étonnerait au demeurant. Le second disque comprend les *Concertos n° 3 en Ré majeur* BWV 1054, *n° 4 en La majeur* BWV 1055, *n° 5 en Fa mineur* BWV 1056 et *n° 7 en Sol mineur* BWV 1058. Violoniste, je n'apprécie guère ce dernier qui est une transcription du *Concerto en La mineur* BWV 1041 pour violon et orchestre ; je suis navré d'avoir également à faire la moue sur l'exécution de ces œuvres au piano. Cette attitude m'a valu quelques discussions serrées, mais je maintiens mon point de vue : le clavecin est impossible à remplacer (dans ces œuvres) par le piano au son épais et cotonneux. Cela ne retire rien au grand mérite de Vasso Devetzi qu'accompagne l'Orchestre de Chambre de Moscou dirigé par Rudolf Barchai (9).

Musique de chambre.

Une belle interprétation de l'élégiaque et tendre *Quintette en Si mineur* pour clarinette et cordes op. 115 de Johannes BRAHMS voit le jour dans le catalogue d'ERATO. Dans la tradition de Mozart et Weber, cette page méconnue est parfaitement servie par Robert Gugolz, clarinettiste, et les membres du Quatuor de Genève (Régis Plantevin, Mireille Mercanton, André Vauquet et François Courvoisier). Pour compléter la seconde face, à la manière d'un bis, c'est le *Scherzo* du *Quintette en La majeur* op. 146 composé par Max REGER (1893-1916) l'année-même de sa mort (10).

Instruments à archet.

Si le nom de Marc Pincherle est une caution pour tout ce qui regarde la littérature classique du violon, et plus particulièrement celle de l'Ecole italienne, il est indubitable que tout amateur ou exécutant se réjouira de la gravure DECCA groupant les *Douze Sonates opera quinta* d'Arcangelo CORELLI (1653-1713), amoureusement présentées par le Président honoraire de la Société française de Musicologie. Aucun de nos lecteurs niera que ce groupe de compositions publiées par Corelli alors qu'il était Maître de musique du Cardinal Pietro Ottoboni et Directeur de la Musique instrumentale à l'Académie Sainte Cécile, marque une date fondamentale dans la technique du violon et dans l'évolution de sa littérature. Le point est parfaitement fait par Marc Pincherle au sujet de ces 6 *Sonate da chiesa* et 6 *Sonate da camera* dont la dernière n'est autre que la célèbre *Follia.* Jacques-Francis Manzone sait ce qu'est le bel canto instrumental et il tire un excellent parti de son archet. La basse continue est confiée au violoncelliste Pierre Degenne alors que Nicole Pillet-Wiener passe du clavecin à l'orgue — de la chambre à l'église — pour le « déchiffrage ». Une profondeur remarquable dans la prise de son, l'éloignement du soliste et la légère réverbération restituent parfaitement l'ambiance « sacrée ». Mais il faut pour les Sonates d'Eglise, renoncer à toute audition sur un appareil médiocre dont l'ampli vrombirait avec les généreux fonds d'orgue (11).

Je m'en voudrais , en dépit de sa brièveté, de ne pas signaler ici la *Trauermusik* de Paul HINDEMITH (1895-1963) pour alto solo et orchestre à cordes, composée sous le choc émotif ressenti par le musicien le 20 janvier 1936, à la mort du roi d'Angleterre George V, alors que lui-même se trouvait à Londres. Quatre parties jouées sans interruption s'achèvent sur une paraphrase du choral *Seigneur, je vais paraître devant Ton trône.* L'exécution de Claude Naveau (alto solo) et de l'Ensemble instrumental de France est magnifique de dépouillement. CLASSIC a réussi là un disque excellent sur lequel j'aurai à revenir plus loin (17).

B. SYMPHONIES A ORCHESTRE

Un bel éventail s'ouvre, de 1828 à 1965, nous entraînant d'Autriche vers la Russie avec des œuvres de Schubert, Gustav Mahler, Prokofiev et Chostakovitch, faisant retour vers l'Angleterre de Benjamin Britten en passant par l'Allemagne d'Hindemith.

Dans la notice d'une nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE, Brigitte et Jean Massin s'efforcent de démêler une fois encore l'écheveau des Symphonies de Franz SCHUBERT (1797-1828) afin de déterminer si la *Grande Symphonie en ut majeur* D. 944 doit porter le n° 9 ou plutôt, doit être considérée comme la *Dixième*, ce qui semble plus logique. Le mieux est de laisser épiloguer et de se réjouir de l'heure « céleste » de musique qui nous est offerte avec elle, dans cet enregistrement — le dernier — de George Zell dirigeant l'Orchestre de Cleveland (12).

Les longueurs de Schubert sont confidences éphémères lorsqu'on aborde l'univers de Gustav MAHLER (1860-1911) auquel j'ai — voici quelques 15 ans — rendu hommage dans cette même revue alors qu'il n'était pas du tout à la mode et que bien des fervents mahlériens d'aujourd'hui n'étaient pas encore venus au monde. J'avais protesté contre une injustice ; je voudrais me garder aujourd'hui contre un engouement pour une marée germanique et post-romantique trop adulée. Nous sommes, dit-on, au pays de l'équilibre et de la raison ?... Il est vrai qu'il ne faut pas une oreille raisonnable lorsqu'on écoute Mahler ou lorsqu'on en parle. Tant de richesses harmoniques prodiguées, tant d'éblouissements orchestraux, d'émotion tour à tour tendre ou grinçante, tant d'antennes prophétiques vers Debussy, Stravinsky, Bartok, Ravel, Hindemith dans un climat viennois au parfum wagnérien, tout un tourbillon qui sollicite... En écrivant ces lignes, la *Symphonie n° 5 en Ut dièse mineur* (1902-1911) déroule ses sortilèges. Ecrire en écoutant, quel crime ! Mais puisqu'il s'agit de dire en fin de compte tout le bien que je pense de cette nouvelle-née chez CLASSIC, que restitue excellemment Rudolf Schwarz à la tête de l'Orchestre Symphonique de Londres, ne serais-je point pardonné ? (13).

Serge PROKOFIEV (1891-1953) est, entre autres bonheurs, l'heureux auteur d'une *Symphonie classique* fort jouée. On oublie néanmoins facilement qu'il l'est également — nonobstant une *Symphoniette* et diverses pages symphoniques — de six autres symphonies qui ne déméritent en rien, même si le sublime ou le génial n'y est pas constamment présent. DECCA réunit à la *Symphonie classique op.* 25 (1917), *la Symphonie n°* 3 *en Ut mineur* op. 44 (1928). Toutes deux ont été, je pense, composées en majeure partie à Paris. Mais on ne saurait imaginer pages aussi opposées : l'une se souvient des charmes orchestraux de Haydn alors que l'autre, avec son final quasi-honeggerien, est pleine des phantasmes morbides de *L'Ange de feu*, opéra auquel elle est intimement enlacée. L'exécution par l'Orchestre Symphonique de Londres sous la direction de Claudio Abbado est remarquable (14).

Dimitri CHOSTAKOVITCH (né en 1906) n'a fort heureusement pas que des détracteurs en France. Peut-être à l'heure présente travaille-t-il à une XV[e] Symphonie ? On se souvient de la XIV[e], créée en décembre 1971 à Paris et au cours de laquelle sont chantés des textes de Garcia Lorca, G. Apollinaire, Küchelbecker et R.M. Rilke. Remontant ce fleuve immense, UNIVERSO PHILIPS propose la *Symphonie n° XII* op. 112 dite « 1917 », composée en 1961 pour le Congrès du P.C. Soviétique à Moscou. Hommage à la mémoire de Lénine, c'est en quelque sorte une symphonie à programme de type berliozien, tout comme la *XI*[e] dite « 1905 ». Elle comporte quatre parties, à caractère d'épopée parfois emphatique, jouées sans interruption (*Petrograd révolutionnaire, Razliv, Aurore* et *l'Aube de l'humanité*). L'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (une révélation discographique) est dirigé par Ogan Durjan (15). Surprise et plaisir : du même CHOSTAKOVITCH voici chez CLASSIC la réédition de la *Symphonie n° XIII*, dont l'histoire est auréolée d'un certain mystère. Dans *Le Monde* du 15 décembre 1971, Jacques Longchamp annonçait que la Symphonie était « toujours inédite et interdite en U.R.S.S. ». La notice d'Ivan Pastor sur le présent disque précise que l'œuvre, écrite en 1961 sur des poèmes « engagés » (entendez assez sévères pour le régime) d'Y. Evtouchenko dénonçant notamment l'antisémitisme, fut effectivement interdite par le Gouvernement ; tout au moins son audition fut déconseillée. Elle fut effectivement interdite après une première qui fit grand bruit le 18 décembre 1961. Les textes furent remaniés en 1963 et une nouvelle audition eut lieu à Moscou le 20 novembre 1965. C'est au cours de cette seconde « première » que fut effectué le présent enregistrement. Ce qui explique l'émotion et la vérité d'expression tant du soliste (la basse V. Gromadsky) que des Chœurs à voix d'hommes et de l'Orchestre Philharmonique de Moscou que dirige Kiril Kondrashin. Cette symphonie-cantate, un peu composite mais prenante, rappelle autant Moussorgsky que le Milhaud des années 20. Elle comporte cinq parties : *Adagio* (poème *Babi Yar*), *Scherzo-Allegretto ; Adagio* (*Femmes, extr.* du poème *Au Magasin*) ; *Largo* (*Craintes*) ; *Allegretto* (*La Carrière*) (16).

La *Simple Symphony op.* 4 de Benjamin BRITTEN (né en 1913), dont le record d'exécutions en France est sans doute détenu par Jacques Michon, est rondement enlevée par l'Ensemble instrumental de France avec Jean-Pierre Wallez. Cette œuvre charmante fut, on le sait peut-être, faite d'éléments musicaux empruntés à des esquisses musicales de l'enfance du musicien et plus ou moins développés en 1934. Ce disque CLASSIC - mentionné plus haut à propos de la *Trauermusik* de Paul HINDEMITH (1895-1963), s'enrichit en outre des *Cinq pièces pour orchestre à cordes op.* 44 *n°* 4 du même compositeur : elles sont un témoignage original du retour à Bach de 1926 (17).

***

En Coda, je note au passage un utile extrait d'un disque CLASSIC recensé dans notre numéro de juin 1972 : il s'agit de « l'immortel » *Concerto en Ré majeur* pour trompette et orchestre de Giuseppe TORELLI (1658-1709) joué par André Bernard qu'accompagne l'Orchestre de Radio-Luxembourg dirigé par Louis de Froment (18).

Enfin, l'annonce d'une nouvelle collection de petits 33 tours, *Music for pleasure*, plus rapidement dit MFP, filiale de EMI. Grande diffusion nationale sur présentoirs-tourniquets à l'instar des livres de poche. Ce début de catalogue présente peu de titres exploitables dans nos classes : on note néanmoins sur la photographie d'un tourniquet : *Petite musique de nuit* et *Symphonie en Sol mineur* de MOZART sur un seul disque 17 centi-

mètres, airs d'opéra par Caruso, Golden Gate Quartet... Mais le rythme auquel s'annonce cette collection laisse supposer que le choix sera rapidement élargi et que le public s'intéressera à cette formule HiFiB.M.P.E. (Haute Fidélité bon marché peu encombrante !). Mon disque spécimen ferait la joie d'organisateurs de boums en province : *Careme, The new freedom singers* (19).

CATALOGUE

(1) Présentation du groupe des bois
Ch. GOUNOD - Petite symphonie pour instruments à vent.
30/33 MUSIQUE ET CULTURE MC 3008 GU.

(2) Présentation des cuivres
H. TOMASI - Fanfares liturgiques.
30/33 MUSIQUE ET CULTURE MC 3009 GU.

(3) **J.S. BACH** - L'œuvre pour clavecin n° 6 (Concerto italien, Fantaisie chromatique, Fantaisie, Toccata et fugue).
30/33 ERATO ERA 9035 GU.

(4) **Jacques BOYVIN** - Premier Livre d'orgue.
30/33 STIL Discothèque 1803 S 72 GU.

(5) **L. van BEETHOVEN** - Sonates piano n°s 22, 24, 25, 26, 27.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 061-10929 GU.

(6) **L. van BEETHOVEN** - Les sonates pour piano vol. 10, Sonates n°s 28 et 29.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 061-10930 GU.

(7) **L. van BEETHOVEN** - Les Sonates pour piano, vol. 11, Sonates n°s 30, 31 et 32.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 061-10931 GU.

(8) **F. LISTZ** - Concerto pathétique en mi m.
J. BRAHMS - Sonate pour deux pianos op. 34 bis.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 063-11643 GU.

(9) **J.S. BACH** - Concertos pour piano, disque 2 (Concertos n°s 3, 4, 5 et 7).
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 063-90066 GU.

(10) **J. BRAHMS** - Quintette avec clarinette op 115.
M. REGER - Scherzo du Quintette avec clarinette op. 146.
30/33 ERATO STU 70615 GU.

(11) **A. CORELLI** - 12 sonates op. Va.
coffret 3 x 30/33 DECCA 7602/04 Stéréo.

(12) **F. SCHUBERT** - Grande Symphonie en ut majeur D. 944.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 063-02094 GU.

(13) **G. MAHLER** - Symphonie n° 5 en ut dièse m.
2 x 30/33 CLASSIC HISTORIC 0920.235/6 GU.

(14) **S. PROKOFIEV** - Symphonies n°s 1 (Classique) et 3.
30/33 DECCA 7061 B SXL 6469 Stéréo.

(15) **D. CHOSTAKOVITCH** - Symphonie n° XII « Année 1917 ».
30/33 PHILIPS UNIVERSO 6580 012 GU.

(16) **D. CHOSTAKOVITCH** - Symphonie n° XIII avec solo et chœurs d'hommes.
30/33 CLASSIC HISTORIC 0920 268 T GU.

(17) **P. HINDEMITH** - Trauermusik - 5 Stücke op. 44/4.
B. BRITTEN - Simple Symphony op. 4.
30/33 CLASSIC 991.079 GU.

(18) **G. TORELLI** - Concerto pour trompette en Ré m.
17/45 CLASSIC « Immortels » D.P. 79.045 GU.

(19) **Extraits de « Vous dansez le jerk ».**
17/33 Music for pleasure MfP Promotion WAW 1.

SOUSCRIPTIONS

DECCA - VEGA

Sibelius : les 7 Symphonies, SXLE 6558/61. F 113,60 - **Haydn :** Six grandes Messes, SDDG 341/346. F 145,50 - **Mozart :** Danses et Marches, SDDH 347/351. F 121,25 - **Rachmaninov :** Les 4 Concertos piano - Rhapsodie sur un thème de Paganini, SXLF 6565/67. F 85,20 - **Haydn :** Vol. VI, Symphonie n° 36/48, HDNC 13/18. F 145,50 - **Ravel :** La Valse, le Tombeau de Couperin, Tzigane, Bolero, Pavane pour une Infante défunte, Shéhérazade, Rhapsodie espagnole, Ma Mère l'Oye, Daphnis et Chloé, Alborada del Gracioso, SDDF 337/39. F 72,75 - **Festival d'opéra italien :** La Pie voleuse, le Barbier de Séville, Norma, Lucie de Lammermoor, Nabucco, Rigoletto, le Trouvère, la Traviata, Aïda, Otello, GOSA 625/27. F 72,75 - **Wagner :** Extraits de Rienzi, le Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, l'Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried, le Crépuscule des Dieux, Tristan et Isolde, 7100/103. F 113,60 - **Messiaen :** Visions de l'Amen, Turangalila Symphonie, Catalogue d'Oiseaux, Canteydjaya, 19200/3. F 84.— - **Debussy :** Intégrale œuvre piano, 19195/99. F 105.— - **Django Reinhardt :** St Louis Blues, Daphne, Nocturne, Tea for Two, Nuages, Billet doux, etc, 115120/124. F 121,25 - **Liszt :** Intégrale œuvre piano, 4 volumes, 8009/12 - 8013/16 - 8017/20 - 8021/24. F 103.— - **Gounod :** Mireille, 115073/75. F 72,75 - **Delibes :** Lakmé, 115076/78. F 72,75 - **Verdi :** Rigoletto, 115079/81. F 72,75 - **Verdi :** La Traviata, 115082/84. F 72,75 - **Mozart :** Don Juan, 115085/87. F 72,75 - **Puccini :** La Bohême, 115088/89. F 48,50 - **Puccini :** La Tosca, 115090/91. F 48,50 - **Bizet :** Carmen, 115/092/94. F 72,75 - **Massenet :** Thaïs, 115100/102. F 72,75 - **Wagner :** Parsifal, 115095/99. F 121,25.

HARMONIA MUNDI

Debussy : Intégrale piano, vol. 2, HM 954/55/56 - **Fr. Couperin :** Intégrale œuvre clavecin, Second Livre : Ordres 6 à 12, 8 Préludes, l'Art de toucher le clavecin, HM 355/56/57 - **H. Purcell :** The Fairy Queen, opéra en 5 actes, HMD 231 - **Padre Antonio Soler :** les 6 Quintettes cordes et clavecin, HM 10-052/053/054 - **J.S. Bach :** Intégrale œuvre orgue, HM 521, HM 522, HM 523 - **J.S. Bach :** la Passion selon St Luc, HM 451/2/3.

Yves HUCHER
Professeur de Lettres.

Henri de Monterlant

Délaissant pour cette fois les sentiers tout tracés du programme de Français au C.A.E.M., c'est de « lui » que nous voudrions parler aujourd'hui. En effet, quinze jours après sa disparition tragique, il est encore bien difficile d'oublier l'événement, — de l'oublier ou de faire semblant ! Tout avait été dit, avant sa mort, le meilleur et le pire,, écrit sur le sable des rêves ou marqué dans la boue, dicté par la haine ou jailli d'une exaltante admiration. Tout a été redit depuis son suicide, pour les uns geste définitif par lequel il signe sa vie et refuse la dépendance, pour les autres inexcusable abdication d'un monstrueux orgueil que rien ne peut soumettre...

De ce geste, si l'on veut bien, nous ne dirons ici qu'un mot. Montherlant savait la parole de Socrate condamné : « Le meilleur est que chacun de nous suive sa voie, moi pour mourir et vous pour vivre. » Fils de personne et disciple de Socrate quoique se sachant fort bien sans disciple, Montherlant a « suivi sa voie ». Répétons après lui : « Tout est dans l'ordre. »

Alors, si je me demande pourquoi j'ai « voulu » cette chronique-ci, je suis bien obligé de répondre — et de **me** répondre — avec Montaigne parlant de son ami : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi. » Bien sûr, je ne « connaissais » pas Montherlant ; je n'étais pas de ceux à qui il avait été donné de l'approcher. Certes, il n'est pas présent dans ma bibliothèque et dans ma pensée pour avoir été ce transfuge du roman qui a si bien « réussi » au théâtre, — en cela, phénomène unique dans notre littérature. Si je suis de ceux qui donneraient **Les Célibataires** entiers pour une scène de **La Reine Morte,** et **Les Jeunes Filles** in extenso pour un acte de **Port-Royal,** ce n'est pas encore la question. Qu'il soit le maître de la « ferveur » — une ferveur entretenue dans cette certitude que l'attente vaut mieux que l'accomplissement — ou le maître du « détachement » — celui qui fait écrire à un père dans une lettre à son fils : « J'ai mieux à faire avec vous que de vous aimer », là encore n'est point la question, si attirante que soit cette dualité. Cette attirance que je sens de moi vers lui, vient-elle de ce qu'il a si bien su équilibrer trois vertus nettement distinctes et impossibles à réunir pour le commun des mortels et même pour beaucoup d'autres : Raison, qui restreint la vie ; Action, qui permet d'aller de l'avant ; Sensibilité, qui permet de rester au contact des choses et des êtres ? Non, ce n'est point cela encore. Serait-ce donc pour ce « style » unique, le style de celui qu'aiment ceux qui font face, le style de ceux qui, tel le Maître de Santiago, ne veulent pas qu'on les dépouille de leur âme. Non, pas encore cela. Certes, chez l'homme, l'écrivain et le moraliste, j'admire cette dualité où se forge son unité, cette multiplicité même qui n'est jamais duplicité ; mais s'il n'y avait que cela, il ne serait pas de ceux vers qui j'aime à revenir aux heures d'angoisse comme aux heures heureuses.

Alors ?... Pourquoi une chronique, dira-t-on, qui semble vouée à n'être que négation ? C'est en songeant que justement je voulais l'écrire pour une revue « musicale » que j'ai trouvé la réponse à tant de questions que je me posais depuis longtemps : j'aime Montherlant bien qu'il soit, par excellence si je puis dire, « l'Antimusique ». Mais ceci demande une explication !

Un de ses commentateurs a écrit fort justement : « Sa devise pourrait être celle de Richard Wagner : Le but de mon art est l'éternel humain, délivré de toute convention. » Rêvant à cela, je me suis fait réflexion qu'il n'apparaissait guère d'autre rapport entre lui et n'importe quel autre musicien.

Et puis, voici que j'ai appris un grand événement futur : le 7 juillet 1973, sera créé à l'Opéra de Monte-Carlo, **La Reine Morte,** du Maître Roberto Rossellini. Celui-ci a respecté le texte jusqu'au scrupule ; il a œuvré avec l'accord du dramaturge ; et voici peu de temps, Montherlant, tout en renouvelant à « son » musicien sa confiance et son amitié, l'avait d'avance averti qu'il ne serait pas « présent » à la création de ce qu'il appelait déjà « notre » œuvre. Au travers de cet « écho » journalistique et dans le filigrane de ses détails, il m'apparaît en clair l'interrogation à laquelle seule peut-être pourra répondre le « musicien de Montherlant » : Comment cela a-t-il été possible ? Dans la confidence que j'irai demander quelque jour au Maître et plus encore sans doute dans sa partition, se trouvera une réponse qui résoudra pour moi au moins, l'énigme-Montherlant, mais une énigme que j'aime tout autant que la certitude-Flaubert.

Car enfin, qu'on y songe ! Tous nos philosophes du XVIIIe après nos classiques, nos romantiques (souvent mal inspirés en l'occurrence) et nos contemporains après eux et bien mieux qu'eux, ont fait dans leur cœur et leur œuvre, sinon dans leur vie, une place à celle que Luther appelait : Dame Musique.

Pour nous limiter à notre siècle, étudier, montrer, illustrer les rapports de Proust et de Gide, de Romain Rolland et de Duhamel, d'Apollinaire et de Cocteau, etc., avec la musique, est pour moi une joie, un besoin, — un « vice » diront quelques-uns, et j'y consens ! Mais jamais il

ne me viendrait à l'esprit d'étudier les rapports de Montherlant et de la musique, puisque celle-ci semble totalement absente de son œuvre comme de son esthétique et de son cœur. Il affirme : « Le mérite de l'homme sera de connaître ce **rythme** essentiel et de s'y abandonner heureusement comme au bercement même des bras de la nature » ; mais qui ne voit que ce rythme n'a rien de musical ? « Tout est redite, répétition, **ritournelle** », gronde avec un profond mépris Don Ferrante en voyant poindre le printemps, et l'on n'imagine guère Montherlant se laissant prendre à l'évocation de cette saison, que ce soit par Beethoven, Schumann, Wagner ou Strawinski !

Et devant un rideau de scène qui se lève sur le « chœur floral » de quinze jeunes femmes, jeunes filles et petites filles, la lucide héroïne du **Songe**, « habituée à se scruter et à se découvrir », médite ainsi en elle-même : « Vain est le miracle musical... Plus une femme est musicienne, plus elle est bête, je l'ai cent fois vérifié. »

Après cela, la question semble bien entendue...

Un sinistre imbécile a récemment condamné le suicide de Montherlant par cet argument : « Il ne pouvait supporter de devenir aveugle : Beethoven, musicien, a bien vécu et œuvré dans la surdité. » Le pauvre type qui a été admis à dire cela à je ne sais quel micro rassemble en lui cécité et surdité morales. Et pourtant, il m'aura au moins imposé à l'esprit cette certitude : Montherlant, menacé de surdité, n'aurait sans doute jamais songé au suicide. Il était de ceux à qui la Lumière est plus indispensable que l'Harmonie...

Et pourtant, comme pour tout remettre en question de ce qui précède, voici que mes yeux tombent sur ces lignes de **La Relève du Matin**, des lignes qui rapprochent, qui l'eût cru ! Montherlant de Claudel : « (...) tel, que le respect humain tint bouche close à tous chants de l'Eglise, entonna dans le chœur le **Magnificat**, cherchant du regard celui qu'il aimait. C'était comme un drapeau qu'on hausse ; ou bien le trop-plein qui déborde, toute une poussée intérieure qui emprunte des mots et des sons pour s'exprimer et vous décharger le cœur. »

Hélas ! En cet après-midi de septembre, aucun chant semblable à ce **Magnificat** n'a retenti dans le Destin d'Henry de Montherlant.

Constitution d'un répertoire vocal commun aux établissements de l'enseignement élémentaire et aux écoles normales.

En vue de constituer un répertoire vocal commun aux élèves des établissements de l'enseignement élémentaire et aux futurs instituteurs, il convient de faire étudier dans les écoles primaires et dans les écoles normales, pendant l'année scolaire 1972-1973 :

1° **Beau mois de Mai.** Chant populaire du Vivarais.
2° **Le Roulier de Nantes.** Chant populaire des Cévennes.
3° **Nous voici à Pâques.** Chant populaire d'Aunis.
4° **La Danaé.** Chant populaire de Gascogne (3 couplets).

Ces quatre chants populaires se trouvent dans les **Eléments de la Langue Musicale** (Editions Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-VIIIe).

Par ailleurs, il est rappelé que les candidats au C.E.P.E. devront être en mesure de chanter :

— **La Marseillaise,** premier couplet (version officielle).
— **Chant du Départ,** de Méhul, premier couplet (version officielle).
— **Chant de la Libération** (chant des Partisans), Edition Breton.

B.O.E.N. n° 37 (5-10-72).

⁂

INFORMATIQUE ET EDUCATION MUSICALE

Des stages de sensibilisation à l'informatique sont organisés depuis l'année scolaire 1970-71 à l'intention des professeurs de toutes disciplines de l'enseignement secondaire général.

Les compositeurs contemporains tels Xenakis, Barbaud..., se servent de la démarche de pensée informatique et de l'ordinateur ; il nous a semblé que l'éducation musicale devait être représentée à ces stages.

L'une des tâches des professeurs stagiaires est de déterminer les points d'impact possibles de l'informatique dans les disciplines traditionnelles.

Quelques recherches ont déjà été entreprises par certains d'entre nous et sont testées dans les classes. Une publication de ces travaux dans « L'Education Musicale » est envisagée.

Les modalités d'inscription au stage paraissent au B.O. vers Pâques.

Nous sommes à votre disposition pour toute information. Il est possible de nous écrire dans nos établissements respectifs ou au Stage d'informatique, E.N.S., 92211 St-Cloud.

Mesdames Baron-Planel, lycée de la Celle-St-Cloud ; Bonin, lycée Hoche, à Versailles ; Clément, lycée Carnot, à Paris ; Personnaz, C.E.S. J.-Jaurès, à Pantin.

Petite bibliographie : Diagrammes du monde n° 146.

M. Lachartre : Musiques artificielles, **éd. du CAP, Palais de la Scala, Monte-Carlo.**

La musique, discipline scientifique, **de P. Barbaud, éd. Dunod (pour les matheux).**

Musique architecture, **Xenakis, Casterman Poche : Mutations Orientations.**

COMMUNICATIONS DIVERSES

L'ENSEMBLE PAUL ELUARD

Tout récemment créé à Saint-Denis, ce groupe est régi par la loi d'association 1901. Son but essentiel est la pratique musicale collective sous forme chorale accompagnée, devant aboutir à l'exécution publique et à l'enregistrement d'œuvres actuelles et l'étude d'auteurs anciens particulièrement mal connus dans notre pays. Dirigé par Alain GALISSAIRE, lauréat du Conservatoire National (classe de Direction d'orchestre), l'ensemble Paul-Eluard choisit pour répertoire cette année les œuvres suivantes :

Purcell - O sing unto the Lord ; Welcome to all the pleasures (2 Anthems du XVIIe siècle).

Stravinsky : Messe accompagnée par dixtuor à vent (1948).

Haendel : Troisième épisode du Messie.

L'accompagnement instrumental sera confié à des musiciens professionnels uniquement. Le groupe choral proprement dit réunira une trentaine de chanteurs possédant nécessairement une lecture aisée (en clef de sol pour les jeunes filles - en clef de sol et de fa pour les garçons). Les parties de solistes seront confiées alternativement à chacun des choristes.

Répétition hebdomadaire (ou bi-hebdomadaire à l'approche d'un concert) fixée à l'un des deux soirs, mercredi ou jeudi, à Saint-Denis. Aucune limite d'âge n'est imposée.

Pour tous renseignements, écrire à : Alain GALISSAIRE, 16, rue Henri-Dunant - 95410 GROSLAY.

Concours internationaux de musique.

Participation française : Jacques BONA, basse-baryton a remporté le second prix au XIXe Concours International de vocalistes de Bois-le-Duc (Pays-Bas).

AUDIOVISUEL ET COMMUNICATION

Le IIIe Salon International « AUDIOVISUEL et COMMUNICATION » se tiendra du 2 au 7 avril 1973 au Parc des Expositions de la Porte de Versailles, à Paris.

Le Salon est organisé par la S.D.S.A. (Société pour la Diffusion des Sciences et des Arts), 14, rue de Presles - 75740 PARIS Cedex 15 - Tél. 273.24.70 +.

Fidèle à sa vocation de manifestation de synthèse, « Audiovisuel et Communication » 1973 proposera les réponses audiovisuelles les plus récentes et les mieux adaptées aux problèmes de la communication moderne. Il s'adressera, en priorité, à une clientèle d'utilisateurs professionnels particulièrement dans le domaine de la formation.

Le Salon présentera :

I. — **Les MATERIELS et SYSTEMES.**

a) - Matériels et systèmes électroniques de prise de vue, de transmission, de traitement, de diffusion, de duplication, d'enregistrement et de reproduction de l'image et du son.

b) - Matériels et systèmes photo-cinéma-optique pour réalisation et exploitation de programmes.

c) - Systèmes de connexion et de synchronisation image et son.

d) - Informatique et systèmes à logique évoluée : systèmes d'aides à l'enseignement et de contrôle des connaissances.

e) - Supports image et son.

f) - Matériels pédagogiques d'expérimentation (physique, optique, etc...).

II. — **L'EDITION et les PROGRAMMES.**

a) - Edition audiovisuelle.

b) - Programmes audiovisuels.

III. — **Les SERVICES.**

a) - Conseils en communication.

b) - Etablissement d'enseignement et de formation pour et par l'audiovisuel.

c) - Location de matériel professionnel et de programmes.

d) - Sociétés de Services.

CATALOGUE EINZELDRUCKE

1, Allée Jean de Ockeghem
F-37 CHAMBRAY-LES-TOURS
Tél. (47) 28.10.02

Avec le tome I du catalogue « Einzeldrucke vor 1800 » (Œuvres d'un seul auteur imprimées avant 1800) le **Répertoire International des Sources Musicales** (sigle : « RISM ») inaugura en 1971 la Série A de ses publications. Cette Série contiendra toutes les œuvres musicales imprimées qui peuvent être cataloguées alphabétiquement par noms d'auteurs. Elle formera, avec le catalogue des manuscrits (A/II) qui viendra s'y ajouter ensuite et selon l'intention des deux associations éditrices, l'**Association Internationale des Bibliothèques Musicales** (AIBM) et la **Société Internationale de Musicologie** (SIM), ce que l'on peut appeler au sens strict du mot : le « nouvel Eitner ».

En l'espace de dix ans, 200 000 titres d'ouvrages imprimés ont été relevés pour ce catalogue dans quelques 1 100 bibliothèques, archives, collections privées, cloîtres, églises, etc. de 29 pays. Six ou huit volumes, plus un volume de suppléments (additions et tables), ont paru dans le courant des années soixante-dix et donneront la liste des œuvres de plus de 8 000 auteurs, en partie inconnus. Si on a renoncé pour ce catalogue aux notices biographiques des auteurs, on s'est en revanche attaché à offrir des descriptions bibliographiques détaillées (titres, éditions, adresses, parties, etc.) et à classer selon un cadre méthodique les œuvres de tous les auteurs à production abondante. Dans certains cas l'élaboration de ces rubriques a été confiée à des spécialistes.

Ce catalogue constitue donc un inventaire complet et sans exclusive des œuvres individuelles de musique imprimées entre 1500 et 1800 attribuées à un auteur déterminé et localisées dans un endroit précis. Le contenu même et l'ampleur de cet inventaire donne l'image de la richesse des dépôts de musique dans chacun des pays qui ont participé aux travaux. Chaque volume comprend entre 400 et 600 pages, de 8 000 à 10 000 titres, ainsi que des tables : de compositeurs, de bibliothèques avec leurs sigles, d'abréviations.

Parallèlement à ces volumes de la Série A publiée par le Bärenreiter-Verlag, d'autres volumes de la Série B, série méthodique et chronologique du RISM, continueront à paraître chez G. Henle Verlag, Munich-Duisbourg, pour compléter les onze volumes déjà parus dans cette dernière série.

Ont paru jusqu'ici :

Tome 1 : Aarts - Byrd : 568 pages, toile. Prix à la souscription, F 258.—, prix normal de vente F 322,50. ISBN 3-7618-0228-5.

Tome 2 : Cabezon - Eyre : 624 pages, toile. Prix à la souscription F 279.—, prix normal de vente, F 354,75. ISBN 3-7618-0241-2.

A la fin de 1972 paraîtra : Tome 3 : Faa - Gyrowetz.

LE MOUVEMENT BEETHOVEN

Le monde musical, en cette fin du XXe siècle, est en proie au désarroi le plus profond.

Depuis la naissance de la polyphonie jusqu'à Debussy et Ravel, les compositeurs, chacun dans un **style** personnel, parlaient un **langage** commun, langage qui était accordé aux possibilités réceptrices du public. Car ce langage reposait sur des instincts musicaux accordés d'une part à la sensibilité et aux structures de l'esprit humain, d'une part aux données de la physique des sons.

L'**harmonie** découlait de la résonance naturelle des corps sonores, génératrice d'un étagement progressif de quintes, de quartes, de tierces et de secondes. Cet étagement donne naissance à l'accord parfait, aux accords de 7e et de 9e, matériaux de base de l'harmonie traditionnelle. L'évolution du langage s'est bornée à enrichir ces accords par des agrégations sonores nées des libertés de la conduite des voix superposées (contrepoint).

Les enchaînements des accords, et particulièrement les attractions présentes dans certains d'entre eux, ont donné naissance à la **tonalité**, ambiance sonore où l'oreille attribue d'instinct à certaines notes de la gamme un rôle d'appui, de suspension, de coloration, de conclusion, toutes « fonctions tonales » qui sont des éléments de richesse du langage musical.

La **mélodie** répondait à l'instinct tonal ci-dessus défini, et conformait sa conduite aux lois de la tonalité.

Le **rythme** suivait lui aussi l'instinct de continuité rythmique conforme aux données de la nature (marche, battements du cœur).

L'oreille et l'esprit du public, possédant en soi, de façon plus ou moins consciente, ces principes de l'harmonie naturelle, cet instinct tonal, cet instinct rythmique, étaient parfaitement accordés au langage musical, et le seul effort d'adaptation qui leur était nécessaire consistait à se familiariser avec le style nouveau apporté par chaque musicien comme on s'habitue à un nouveau visage. Cette adaptation ne demandait guère, pour être accomplie, que l'espace de quelques concerts.

Ces problèmes d'adaptation sont maintenant beaucoup plus graves puisque, 50 ans après l'apparition de la musique dodécaphonique, le public est encore profondément désorienté, voire rebuté, par les langages à la mode.

Depuis le début du XXe siècle, en effet, s'est créé chez les compositeurs un mouvement qu'ils ont qualifié de « libération du langage traditionnel ». Le public n'a plus à accueillir un style propre à chaque auteur mais basé sur un langage commun : il est contraint chaque fois d'admettre, de comprendre et d'assimiler un langage nouveau.

Chacun de ces langages repose, non plus sur les données physiques de la résonance naturelle des corps sonores, ni sur les instincts physiologiques inhérents au sens auditif, mais sur la fantaisie de chaque compositeur et sur des conventions qui lui sont personnelles. Ainsi sont nées successivement la musique atonale, la musique dodécaphonique, la musique sérielle, la musique totale, la musique aléatoire, la musique concrète, la musique stochastique, la musique stratégique, la musique symbolique, la musique créée par ordinateurs, la métamusique... Chaque compositeur pense avoir découvert le langage de l'avenir, et somme le public de le reconnaître et de s'adapter en conséquence. Une sorte de terrorisme intellectuel met en condition un public pantelant, qui a depuis longtemps perdu le nord, et qui croit nécessaire de se persuader, parce qu'on le lui répète par tous les moyens de la propagande, qu'il doit louer les novateurs sous peine de se donner le ridicule de ne pas être « dans le vent ».

Tous les musiciens, tous les compositeurs ne veulent pas se soumettre à ce terrorisme. Il en est qui sont convaincus que le langage traditionnel n'a pas dit son dernier mot, et qu'il jouit de la même pérennité que les structures de l'esprit auxquelles il est étroitement adapté.

Ils constatent que, parmi les « langages nouveaux » qui se disputent la notoriété, certains, point trop uniquement agressifs, offrent d'agréables ou pittoresques sonorités ; mais ils n'en trouvent point qui atteignent à la richesse ni à la plénitude du langage traditionnel, par lequel un Bach, un Mozart, un Beethoven, un Wagner, et tant d'autres ont exprimé si profondément et si complètement l'homme, en parlant à son cœur comme à son intelligence, en traduisant, selon les œuvres, la douleur, l'allégresse, la sérénité, la méditation, l'humour, le sens tragique, le sens poétique, le sens cosmique, la sensualité, la passion, la foi, le mysticisme.

Sans mettre en cause la liberté de recherche et d'expérimentation de chacun, ni l'effort sincère de création et de renouvellement, ces musiciens tiennent à affirmer, et à prouver par leurs œuvres, que le langage traditionnel rejeté par l'« avant-garde » n'est en rien périmé, et qu'il n'a perdu aucune de ses possibilités de « support d'un message ». Ils pensent que l'originalité vraie ne réside pas dans l'invention d'un 10e ou d'un 15e langage nouveau, mais dans l'affirmation, à travers **un style**, d'une personnalité assez forte pour offrir un accent de nouveauté tout en employant le langage de tout le monde.

Certains de ces musiciens se sont regroupés dans le « Mouvement BEETHOVEN » fondé, par le célèbre violoncelliste Paul TORTELIER, afin de susciter un mouvement d'opinion en faveur de la sauvegarde d'un langage musical accordé à notre sensibilité et accessible à tous.

Ils désirent, par l'extension de ce mouvement d'opinion, rendre au public sa liberté de jugement, le délivrer de ses scrupules à l'égard de la musique contemporaine, et le fortifier dans l'idée que, si son instinct musical répugne à admettre certaines manifestations avant-gardistes, cette réaction, corroborée par la réflexion, est légitime, saine et nécessaire.

Transposant la réflexion du peintre Georges BRAQUE : « Autrefois l'outil était le prolongement de la main. Avec le machinisme, la main est devenue le prolongement de l'outil. » Ils constatent sans joie que si, autrefois, la technique musicale était la servante fidèle et soumise de l'inspiration, aujourd'hui de nombreux compositeurs, par un renoncement à cette souveraineté de l'esprit qui fait la dignité de l'artiste, se rendent esclaves d'une technique envahissante, anarchique et déshumanisée. C'est leur droit le plus strict ; mais le Mouvement BEETHOVEN affirme que le grand public, lui aussi, a le droit de proclamer sans honte qu'il n'accepte pas cet abandon des valeurs humaines, et que demain comme hier il peut encore demander à la musique de réjouir son oreille, d'enthousiasmer son cœur et d'élever son âme.

Ce Mouvement s'est placé à bon droit sous le patronage de Beethoven, celui des grands musiciens qui, à l'aide d'un langage tout à fait traditionnel auquel il n'a guère apporté d'innovations, s'est exprimé dans le style le plus original par suite de la vigueur de sa personnalité, et continue de marquer profondément les esprits et les cœurs.

Le Mouvement BEETHOVEN connaît une extension internationale, et regroupe de très grands artistes. Il fait appel à tous ceux qui sont désireux de créer dans le monde musical un état d'esprit qui pourra permettre à la musique contemporaine, dispersée dans la confusion stérilisante des chapelles, de retrouver le courant puissant de la vie.

Jacques FILLEUL

BUTS

1. Susciter la création d'œuvres de compositeurs ayant pour critères la relation de la musique avec les valeurs humaines.
2. Diffuser les œuvres répondant au critère du § 1.
3. Contribuer au développement artistique de la jeunesse.
4. Défendre le patrimoine musical.

MOYENS D'ACTION

1. Action du COMITE DE LECTURE (constitué de plusieurs compositeurs internationaux) qui sélectionne les œuvres répondant aux critères du M. B.
   a) programmation dans les concerts.
   b) propagande appropriée pour leur diffusion.
2. Attribution d'un Prix Mouvement Beethoven « pour une conception sensible de la musique » de 50 000 F belges au Concours international de Quatuor à cordes de Liège (composition) en 1972.
   Exécution de l'œuvre primée, en première audition, au Festival de Prades en 1973.
3. Action pouvant favoriser le droit de la musique dans l'éducation.

« L'Education Musicale » a déjà signalé ce « Mouvement Beethoven » à ses lecteurs.

Elle ne peut que vous engager très vivement à soutenir une action de semblable qualité.

Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Je supplie nos lecteurs de ne pas s'étonner si j'aborde cette chronique de « rentrée » par un dernier écho du « Festival des Flandres ». Comme chacun sait, les « vacances » d'un critique ne sauraient aller sans un peu de musique surtout s'il est assuré de trouver la qualité dans l'exécution et une chaleureuse courtoisie dans l'accueil (1). Ce fut le cas lorsque, la veille de mon retour, j'entendis en la Cathédrale de Gand, le *Requiem* de Verdi. Un public dont la ferveur n'avait d'égale que celle des chœurs et de l'orchestre du *New Philarmonia Orchestra*. Le quatuor vocal était composé de Teresa ZYLIS-GARA, Margareta LILIWA, Carlo BERGONZI et Nicolai GHIUSELEV. Et, ici, ce qui est bien remarquable, c'est qu'en dépit de leur diversité d'origine, d'école et de tempérament, ces quatre éléments se soient fondus dans un ensemble qui dégageait une intense émotion. Ce résultat était pour une bonne part l'œuvre de Lorin MAAZEL, dont l'interprétation du *Requiem* permet d'oublier totalement l'inévitable querelle : œuvre religieuse ou œuvre théâtrale ? Au risque de plagier plusieurs de nos confrères belges, n'hésitons pas à déclarer : le *Requiem* de Verdi par MAAZEL est le plus noble, le plus émouvant, le plus beau qu'on ait entendu depuis Toscanini. On fêtera en 1973 le centenaire de l'œuvre ; quel orchestre français s'honorera en invitant MAAZEL à le diriger pour fêter cet événement ? Pour nous, nous avons pris congé du Festival des Flandres 1972, en félicitant ses animateurs et en particulier le pertinent et dévoué Jan BRIERS, au cours d'une fort amicale réception à laquelle nous fûmes invité dans les salons de la Kredietbank de Gand.

***

Et le lendemain, de passage à Strasbourg, nous assistions au « Son et Lumière » donné en la cathédrale. Il y aurait une importante et utile thèse à faire sur la musique des « Sons et Lumières » dans ses rapports avec le lieu, le cadre et le texte. (Ceci soit dit à l'intention d'un disciple de notre cher Jacques CHAILLEY qui, quelque jour, lira peut-être cette chronique...). Si l'on associe à juste titre au succès d'un film le compositeur qui l'a illustré — surtout lorsqu'il a nom, Maurice THIRIET dont nous saluons avec émotion la disparition — il ne serait pas moins juste d'associer à la réputation d'un « Son et Lumière », le nom du musicien. S'il est juste, parlant de la Cathédrale de Strasbourg, de retenir le nom du « parolier », Jean de BROGLIE, nous nous devons de citer le compositeur : Georges DELERRUE. A Vézelay, Maurice DRUON et Darius MILHAUD ont œuvré dans le grandiose et le sublime ; ici, le poète et le musicien rivalisent de poésie et de délicatesse et d'à-propos : le silence prend tout son sens quand se dessine une croix sur les marches du chœur ; la trompette jaillit de la pierre comme animée par cette étrange et fantômatique statue qui garde l'un des côtés de la tribune des orgues. Quand ils sont de cette qualité, les « Sons et Lumières », manifestations populaires dans le meilleur sens du terme, font plus pour la diffusion de la musique que bien des ambassades ou des campagnes de presse...

***

Mais dès le lendemain encore, il fallait être de retour à Antibes, où sous la direction artistique de Livia REV, s'ouvrait le cycle des « Samedis Musicaux de Septembre ». Les deux adolescents prodiges, RANKI et KOCSIS, « phénomènes » du piano, au dire de certains, étaient à l'affiche du premier concert. Tour à tour, ils interprétèrent Beethoven, Schumann, Brahms, Strawinsky et Bartok, dans leur style, extérieur et échevelé sans doute, mais très expressif et toujours dominé par un sens rythmique aigu. C'était au Palais des Congrès d'Antibes-Juan-les-Pins où trois semaines plus tard, Livia REV elle-même donnait un de ces récitals dont on garde le souvenir : s'il lui fallut un moment pour dominer un clavier... « résistant » et mal réglé — Mozart en souffrit quelque peu — elle fit ensuite apprécier les deux facettes de son jeu : la tendresse, l'intimisme avec Debussy, la fougue avec Chopin dont elle avait choisi l'aspect héroïque et chevaleresque.

Entre ces deux concerts, vint en la Chapelle de La Garoupe, Alexandre LAGOYA, qui aura certes paru à tous, cette saison, doué d'ubiguité. Mais par bonheur, ce ne fut pas là son seul « don » et dans ce cadre « musical » par excellence, il nous sembla particulièrement lui-même. Etait-ce parce qu'il venait de passer la journée à Nice en compagnie d'un groupe de ses élèves ? Heureux disciples, qui peuvent ainsi apprendre à interpréter Diabelli et surtout Torroba et Albeniz !

Enfin, toujours dans le même haut-lieu de la musique, on entendit outre un excellent trio instrumental, la cantatrice hongroise d'origine et londonnienne d'adoption, Vera ROSZA, mezzo-soprano au timbre égal, souvent émouvant et à la technique éprouvée. Ce qui marque le plus en son art, c'est ce don d'adaptation qui lui permet d'interpréter sans la moindre faute de goût des pages du folklore du monde entier.

***

Ainsi s'achevait notre saison d'été !... Mais voici qu'en reprenant les notes de ces dernières chroniques, je

---

(1) Ce qui n'est toujours pas le cas pour nous à Nice où notre carte officielle délivrée par la Fédération de la Presse Française ne nous donne toujours pas accès aux manifestations « musicales et lyriques... ».

m'aperçois n'avoir rien dit de ces *Nuits Musicales de Tourrettes-sur-Loup,* qui pour leur troisième saison, ont connu un brillant succès. Elles sont animées par Marcel DAUTREMER, si bien secondée par sa compagne, et que nous n'avons pas à présenter ici à nos lecteurs. Disons seulement que, résidant désormais dans le délicieux village où Poulenc écrivit les « *Dialogues des Carmélites* », ils ont le courage de s'en arracher pour « monter » à Paris et œuvrer généreusement en organisant, du Conservatoire National, ces précieux échanges internationaux qui permettent aux jeunes lauréats de prendre leur départ dans la difficile carrière de solistes internationaux. Mais pour en revenir aux *Nuits de Tourrettes,* disons qu'en la charmante église Saint-Grégoire, se sont succédé le *TRIO RAVEL* (Mozart, Mendelssohn et Ravel), Jean-Pierre RAMPAL qui, associé à Annie d'ARCO, interprétait Beethoven, Debussy, Roussel et Franck ; enfin, le QUATUOR PARRENIN, avec Beethoven, Debussy et Schubert. Trois remarquables soirées que nous espérons bien retrouver l'an prochain.

⁂

Pour répondre au vœu déjà exprimé par un lecteur nous rappelons le programme de la saison d'opéra de Monte-Carlo : *La Chauve-Souris* (20 nov.), *Il Tabarro* et *Cavalleria* (28, 31 janv. et 4 fév.). *Tristan und Isolde* (10, 14 et 18 février) et *La Fanciulla del West* (24, 28 févr. et 4 mars). Avant cela, aura lieu la rentrée de l'Orchestre National de la Principauté, pour une saison placée sous le signe de Diaghilev : 22 et 29 oct., 4 nov., 3, 9 et 14 déc. : Mozart et Berlioz y sont certes inscrits mais aussi Bartok, Milhaud, Kodaly et Luis de Pabol, dont on donnera (3 déc.) *Groetaldi* en première mondiale.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

EDITIONS HENRY LEMOINE - 17, rue Pigalle, 75009 PARIS - Tél. 874.09.25

" INITIATION A L'ORCHESTRE "

de C. VOIRPY et M. FLEURANT

Sélection d'œuvres variées de toutes les époques
destinées à diverses formations instrumentales scolaires

Première Série

* 1.	BEETHOVEN	*2 Hymnes.*
2.	J.S. BACH	*Petite suite sur un choral.*
* 3.	C. GERVAISE	*Danceries du XVIe siècle.*
4.	Anonyme et A. de MONDEJAR	*2 pièces du XVe siècle.*
5.	A. GABRIELI	*Ricercare.*
6.	TROIS FRANÇAIS EN AMERIQUE	
	a) M. THIRIET	*Plantation song.*
	b) J. WIENER	*Spiritual.*
	c) M. JACOB	*Blues.*

Deuxième Série

* 7.	G.-F. HAENDEL	*Chœurs et marche, extraits de Judas Macchabée.*
8.	R. SCHUMANN	*Petite suite N° 1 (d'après l'Album à la Jeunesse).*
9.	J.-B. LULLY	*Suite de ballet de l'Amour malade.*
10.	CHARLES-HENRY	*Jazz suite (3 pièces extraites de 3 +3).*
11.	C. WEBER	*2 pièces (d'après des œuvres pour piano à 4 mains).*
12.	H. TOMASI	*Menuet.*

Troisième Série

13.	F. COUPERIN	*Les Folies Françaises (ou « Les Dominos »).* *1re Suite (N°s 1 à 6).*
14.	J.-S. BACH	*Choral N° 31 « Erscheinen ist der herrlich Tag »* *(Orgelbüchlein).*
*15.	J. ABSIL	*2 Petites polyphonies.* *1re Dans la plaine.* *2e La foire de Lyon.*
*16.	R. PLANEL	*Chanson de route.*

* Partition de chœur vendues en supplément.

Pour recevoir cette Collection

Deux formules sont proposées à MM. les Directeurs, Professeurs, Chefs d'orchestre

1° **SOUSCRIPTION D'UN ABONNEMENT**	1re série : 6 Numéros	83,65
	2e série : 6 Numéros	83,65
	3e série : 4 Numéros	54,80
2° **COMMANDE DE NUMERO SEPARE**	= Le numéro	14,95

Chaque numéro comprend :

A) **Une partie conductrice** détaillée donnant toutes les solutions possibles avec piano, cordes, bois, cuivres, flûtes à bec, guitare, etc. (suivant les œuvres) accompagnée d'une dizaine de parties correspondant aux instruments les plus courants. Les mentions « d'à défaut » étant clairement indiquées sur la partie conductrice et sur les parties instrumentales, un instrument peut être remplacé par un autre sans aucune difficulté.

B) **Des parties supplémentaires** pour les grandes formations, ou les instruments moins fréquemment employés. Ces parties vendues séparément servent à complémenter les instruments essentiels encartés dans chaque partie conductrice.

NOTA. - Chaque numéro comprend une partie conductrice et un exemplaire de chaque partie instrumentale essentielle.
Les parties supplémentaires sont vendues séparément au prix de : 1,45.

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 4e trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON